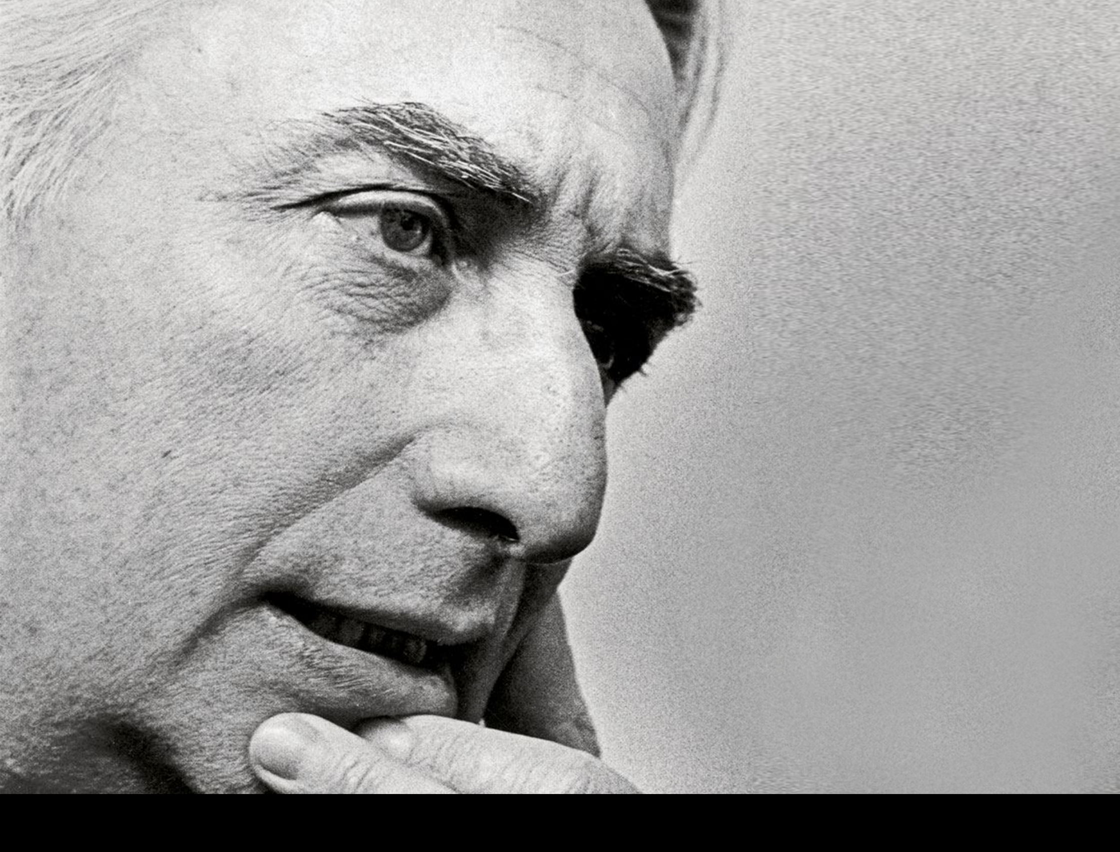


مقدمة قصيرة جدًّا

رولان بارت

جوناثان كولر

رولان بارت

رولان بارت

مقدمة قصيرة جدًّا

تأليف
جوناثان كولر

ترجمة
سامح سمير فرج

مراجعة
محمد فتحي خضر



رولان بارت

جوناثان كولر

Barthes

Jonathan Culler

الطبعة الأولى ٢٠١٦م
رقم إيداع ١٧٨٠٦ / ٢٠١٥
جميع الحقوق محفوظة للناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
المشهرة برقم ٨٨٦٢ بتاريخ ٢٦ / ٨ / ٢٠١٢

مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
إن مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره
وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه
٥٤ عمارات الفتح، حي السفارات، مدينة نصر ١١٤٧١، القاهرة
جمهورية مصر العربية
تليفون: ٢٢٧٠٦٣٥٢ ٢٠٢ + **فاكس:** ٣٥٣٦٥٨٥٣ ٢٠٢ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

كولر، جوناثان.
رولان بارت: مقدمة قصيرة جدًّا/تأليف جوناثان كولر.
تدمك: ٦ ٣٩٠ ٧٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١-الفلاسفة الفرنسيون
٢-بارت، رولان، ١٩١٥–١٩٨٠

٩٢١,١

تصميم الغلاف: إيهاب سالم.

المحتويات

تصدير هذه الطبعة

عندما توفيَ رولان بارت عام ١٩٨٠، كان شخصيةً جليلةً في المشهد الثقافي والنقدي؛ إذ كان حضوره طاغيًا، وتعليقاته على كل ما هو موجود بالساحة حاضرة، وكان قامة سامقة في طليعةٍ أحدثت تحوُّلًا جذريًّا في ميدان العلوم الإنسانية بوجه عام والدراسات الأدبية بوجه خاص، لكن بعد مرور عشرين عامًا على وفاته، أضحت مكانته أكثر غموضًا. ماذا يعني بارت لنا اليوم؟ أي نوع من المؤلفين هو؟ وأي قوة فكرية يمثلها لنا؟ لعل السؤال الذي يتعيَّن علينا طرحه، بالأحرى، هو: على أي وجه ينبغي لنا أن نقرأ كتابات بارت، ولماذا؟ لقد قامت دار سيويل — دار النشر التي تولَّت نشر أعمال بارت لفترة طويلة — بإصدار أعماله الكاملة في طبعة من ثلاثة مجلدات ضخمة تضم آلاف الصفحات، وهو ما جعل المئات من مقالاته القصيرة وكتاباته المتفرقة متاحةً شأنها شأن أشهر مؤلفاته. كان كتابه الأخير «الغرفة المضيئة»، وهو عبارة عن مقال ذاتي شديد الخصوصية ومثير للجدل عن التصوير الفوتوغرافي؛ كثيرًا ما يتم الاستشهادُ به وإطراؤه ومناقشته. أما كتابه المبكر «أسطوريات» فهو عمل تأسيسي في ميدان الدراسات الثقافية ونقطة مرجعية في النقاشات حول طبيعة هذا الميدان البحثي. إضافةً إلى ذلك، فإن العديد من كتبه ومقالاته التي ظهرت بين هذين العملين — «ص/ز» و«متعة النص» بوجهٍ خاصٍّ — يُدرَّس ضمن مقررات النقد الأدبي والنظرية الأدبية في الكليات والجامعات. فهل بارت مُنَظِّر أدبي؟ باعتباره مثليًّا لم يُعلِن صراحةً قطُّ عن ميوله الجنسية، ولم يترك لنا سوى بضعة نصوص قصيرة نُشرت بعد وفاته تتناول حياتَه الجنسية، فإن بارت قد أثار أيضًا اهتمامَ العاملين في ميدان الدراسات حول المثليين والمثليات. وتظل سيرته الذاتية «بارت بقلم بارت» عملًا مثيرًا وفاتنًا بصورة استثنائية، فهو أحد أكثر الكتب إمتاعًا حول مغامرات الفكر والكتابة.

ثمة حاجة الآن إلى تقييم بارت وإسهاماته أكثر من أي وقت مضى، حتى وإن كان ذلك فقط من أجل الإجابة عن السؤال: على أي وجهٍ ينبغي لنا أن نقرأ كتابات بارت؟

لقد وُضع هذا الكتاب في الأصل من أجل سلسلة «أساتذة معاصرون» التي تصدرها دار نشر «فونتانا»، وظهر عقب رحيل بارت بفترة قصيرة. وهو يتضمن تحليلًا لإنجازاته ويقدِّم قراءات مختلفة لكتابات بارت إلى أولئك الذين قد يجدونه مفيدًا وجذابًا ومحفزًا للذهن. تغطي أعمال بارت — أنماطه وأمزجته — نطاقًا شديد الاتساع حيث إن كل شخص سيجد فيها شيئًا يثير اهتمامه، بيد أن السؤال الرئيس هو: إلى أين يقودنا بارت؟ وما الذي سينتج عن جاذبيته؟ أُجريت بعض التعديلات البسيطة فقط على النص الأساسي من أجل هذه الطبعة الجديدة، لسببين اثنين؛ الأول: أنني لا أزال مؤمنًا بمعظم ما أقوله هنا حول بارت، والثاني: أن الإفراط في إدخال تعديلات على النص الأصلي من شأنه المخاطرة بإنتاج نص مشوش تختلط فيه أصوات فترتَي الشباب والنضج ويتصارع بعضها مع بعض. وعلاوةً على بعض التوضيحات البسيطة، أضفتُ بعض المعلومات المتعلقة بالسيرة الذاتية، لكن الأهم أني أضفت فصلًا ختاميًّا حول مصير كتابات بارت بعد وفاته ونقاشًا حول ما يمثله لنا من قيمة خاصة في يومنا هذا.

إيثاكا، نيويورك
يونيو ٢٠٠١

الفصل الأول

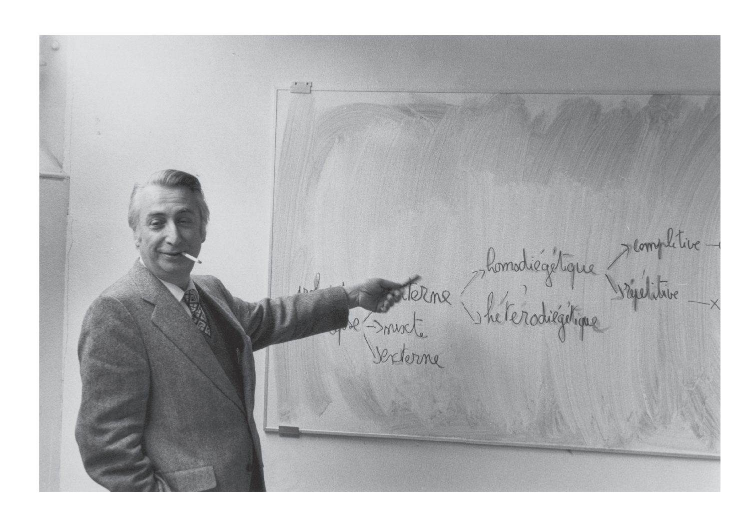
رجل الأدوار

عندما رحل رولان بارت عن عالمنا عن عمر يناهز الخامسة والستين، كان أستاذًا في كلية كوليج دو فرانس، وهو أعلى منصب في النظام الأكاديمي الفرنسي. كان بارت قد اشتُهِر بتحليلاته الثاقبة غير المبجِّلة للثقافة الفرنسية، غير أنه تحول هو نفسه الآن إلى مؤسسة ثقافية. كانت محاضراته تجتذب جمهورًا ضخمًا ومتنوعًا، بداية من السياح الأجانب والمعلمين المتقاعدين وحتى الأكاديميين المرموقين. وعرفت تأملاته حول جوانب الحياة اليومية طريقها إلى الصحف. أما «شذرات من خطاب في العشق»، وهو كتاب في «بلاغة» العشق، فقد أصبح أحد الكتب الأكثر بيعًا وتم تحويله إلى عمل مسرحي.

وفي خارج فرنسا، كان بارت فيما يبدو هو خليفة سارتر باعتباره المفكر الفرنسي الأبرز، وقد تُرجِمت أعماله وقُرِئت على نطاق واسع. وقد أطلق عليه واين بوث، أحد خصومه في ميدان النقد، «الرجل الذي لعله يتمتع بالتأثير الأقوى على النقد الأمريكي في يومنا هذا.» بيد أن مقروئيته تجاوزت كثيرًا نطاق زمرة نقاد الأدب.[1] كان بارت شخصًا ذا مكانة دولية مرموقة؛ إذ كان «أستاذًا معاصرًا»، لكنه أستاذ في أي مجال؟ وما دواعي الاحتفاء به؟

تعود شهرة بارت، في حقيقة الأمر، إلى أسباب متناقضة، فهو بالنسبة إلى كثيرين بنيويٌّ قبل أي شيء آخر، بل لعله كان «البنيوي» المدافع عن مقاربةٍ منهجيةٍ وعلميةٍ للظواهر الثقافية. وباعتباره المناصر الأبرز للسيميوطيقا — أي علم العلامات — فقد وضع أيضًا الخطوط العريضة لـ «علم أدب» بنيوي.

أما بالنسبة إلى آخرين، فهو يعد رمزًا للمتعة وليس للعلم؛ متعة القراءة وحق القارئ في أن يقرأ بطريقة فريدة تخصه وحده، من أجل ما يجده فيها من متعة؛ ففي مواجهة



شكل ١-١: حلقة دراسية في «الكلية العملية للدراسات العليا»، ١٩٧٣.

نقد أدبي يركز على المؤلفين — يُعنى باستخلاص ما فكَّر فيه المؤلفون أو قصدوه — يقف بارت في صف القارئ ويدافع عن أدب يمنح القارئ دورًا فعالًا وخلاقًا.

علاوة على ذلك يُشتَهر بارت بدفاعه عن الطليعة، فعندما اشتكى النقاد الفرنسيون من أن روايات آلان روب-جرييه وغيره من كُتَّاب تيار «الرواية الجديدة» غير صالحة للقراءة — لكونها خليطًا من الأوصاف المشوشة يخلو من أي حبكة يمكن فهمها أو شخصيات مثيرة للاهتمام — فإن بارت لم يكتفِ بالثناء على هذه الروايات وحسب، رابطًا بذلك حظوظه بحظوظها، بل ذهب أيضًا إلى أن غايات الأدب تتحقق كاملةً على الوجه الأمثل من خلال أعمال «غير صالحة للقراءة» تتحدى توقعاتنا. ففي مقابل التوصيف «قرائي» — الذي يصف الأعمال الخاضعة للشفرات التقليدية وأنماط المعقولية — يطرح بارت التوصيف «كتابي»؛ ليصف الأعمال التجريبية التي لا نعرف بعدُ كيف نقرؤها لكن يمكننا فقط أن نكتبها، ولا بد لنا من أن نكتبها بالفعل ونحن نقرؤها.

بيد أن المؤلَّفات التي صنعت شهرةَ هذا المُناصر للطليعة أكثر من غيرها لا تتناول المؤلِّفين التجريبيين المعاصرين، بل المؤلِّفين الفرنسيين الكلاسيكيين، مثل راسين وبلزاك. فعشقه الأكبر هو «الأدب الفرنسي من شاتوبريان إلى بروست»، وبروست على ما يبدو

هو كاتبه المفضل. حتى إن المرء يرتاب في أن احتفاءه بالطليعة وازدراءه الظاهرَ للأدب السابق عليها كان مجرد استراتيجية بارعة (واعية كانت أو غير واعية) تهدف لخلق مناخ يمكنه فيه العودة لاحقًا إلى المؤلِّفين الأقدم وقراءتهم بطرق جديدة.

وفي النهاية، يشتهر بارت بكونه حامل لواء ما يسميه «موت المؤلف»؛ أي إزاحة هذه الشخصية عن الموقع المحوري الذي تحتله في الدراسات الأدبية والتفكير النقدي. وقد كتب عام ١٩٦٨ يقول: «نحن نعرف الآن أن النص ليس سلسلة من الكلمات تحمل معنًى «لاهوتيًّا» مفردًا («رسالة» من المؤلف/الله) بل فضاء متعدد الأبعاد، تمتزج فيه مجموعة متنوعة من الكتابات، لا يتمتع أيٌّ منها بالأصالة، ويتصادم بعضها ببعض» («الصورة، الموسيقا، النص»). فهو يرى أن ما ينبغي لنا دراسته هو النصوص وليس المؤلِّفين.

بيد أن عدو المؤلفين هذا هو نفسه — بلا جدال — مؤلِّف؛ كاتب تكشف أعماله المتنوعة عن أسلوبٍ ورؤيةٍ متفرِّدَين. الكثير من أعمال بارت يمتلك خصوصية شديدة، ويقع خارج نطاق الأجناس الأدبية الراسخة؛ فكتاب «إمبراطورية العلامات» يجمع بين تعليقات سياحية حول اليابان وبين تأملات حول العلامات في الحياة اليومية ومضامينها الأخلاقية، ويتضمن كتاب «بارت بقلم بارت» سردًا حياديًّا بصورة غريبة لحياة وأعمال شخص يُدعى «رولان بارت» ويتحاشى أعراف فن السيرة الذاتية، أما كتاب «شذرات من خطاب في العشق» فهو عبارة عن عينات نموذجية وصيغ لكلام العشاق وليس دراسة عن العشق، وكتاب «الغرفة المضيئة» هو في حقيقته تأملات حول بعض الصور الفوتوغرافية المفضلة، وليس تحليلًا لفن التصوير الفوتوغرافي. إن تلك الأعمال، الفريدة والفاتنة، تلقى احتفاءً مستحقًّا باعتبارها منتجات إبداعية لمؤلِّفٍ وأستاذٍ من أساتذة النثر الفرنسي يمتلك مقاربة فريدة للتجربة.

هذا هو رولان بارت، شخصية محمَّلة بالتناقضات، يمتلك مجموعة معقدة من النظريات والمواقف يتعيَّن علينا استجلاؤها. كيف لنا أن نقيِّم شخصًا كهذا؟ عندما يُطرَح السؤال حول أستاذية بارت: في أي مجال هي؟ ثمة إجابة مغرية، هي: «النقد الأدبي». (في كوليج دو فرانس اختار بارت أن يُنصَّب أستاذًا للسيميوطيقا الأدبية.) بيد أن هذا التوصيف بالكاد يغطي نطاق إنجازاته، كما أن صيت بارت لا ينبع من إنجازات حاسمة حقَّقها في مجال النقد الأدبي؛ فتأثيره يرتبط، بالأحرى، بالمشروعات المتنوعة التي وضع خطوطها العريضة وتبنَّاها، وهي مشروعات ساعدت في تغيير طريقة تفكير الناس في مجموعة متنوعة من الموضوعات الثقافية من الأدب، والموضة، والمصارعة، والدعاية، وحتى التصورات عن الذات، والتاريخ، والطبيعة.

يمكن إذن الإشادة ببارت باعتباره مؤسس ميادين بحثية، ومناصرًا لمناهج، بيد أن هذا التوصيف يتضح أيضًا أنه غير دقيق نوعًا ما، ففي كل مرة ينبري فيها بارت للدفاع عن جدارة مشروع طموح جديد — علم للأدب، سيميوطيقا، علم للأساطير المعاصرة، علم للسرد، تاريخ للدلالة الأدبية، علم للتقسيمات، علم لأنماط المتعة النصية — فإنه سرعان ما يتجاوزه إلى شيء آخر. وإذ يهجر ما كان قد أعطى إشارة انطلاقه، فإنه كثيرًا ما كان يكتب بامتعاض أو باستخفاف عن شواغله السابقة. إن بارت مفكر شديد الخصوبة، لكنه يسعى إلى اقتلاع شتلاته بمجرد أن تبدأ في الإنبات، وعندما تبدأ مشروعاته في الازدهار، فإنها تفعل ذلك من دونه ورغمًا عنه.

هذا الرفض للتقيُّد بأي شيء، وتلك الحركة المتواصلة التي لا تهدف إلى تصحيح الأخطاء بل إلى الانسلاخ من الماضي، يمكن أن يثيرا حَنَق أي شخص قرأ أحد أعمال بارت، وتحمَّس لرؤيته حول ما ينبغي عمله، فمن السهل أن يسارع المرء بإدانة افتقار بارت إلى المثابرة والإشادة، عوضًا عن ذلك، بأولئك الكادحين المخلصين الذين لم يتخلَّوا عن العمل الشاق من أجل إمكانية جديدة مغرية تلوح في الأفق، بيد أن ما يثير اهتمامنا في بارت هو تحديدًا قدرته على تحفيز أذهاننا، ومن الصعب أن نفصل بين ما يجتذبنا في أعماله وبين سعيه الذي لا ينقطع لتبني منظوراتٍ جديدةٍ، والابتعاد عن الإدراكات المألوفة. لقد كان من شأن أي التزام ثابت بمشروعات معينة أن يجعل بارت مفكرًا أقل خصوبةً مما هو عليه.

وإذ يُقِرُّ معجبو بارت بذلك، فإن معظمهم يميلون إلى الإشادة تحديدًا بهذا النفور من التقيُّد بأي شيء، ويتعاملون مع كتاباته ليس باعتبارها تحليلاتٍ ينبغي تقييمها وفقًا لمساهمتها في رفع وعينا، وإنما باعتبارها محطاتٍ في مغامرة ذاتية. وبالتبعية، فإنهم يسعون للتغلب على تناقضات بارت عبر البحث وراءها عن شخصية مميزة، وأسلوب فكري فريد. إنهم يحتفون بتململه الدائم وليس بتحليلاته البنيوية، يحتفون باستعداده لاقتفاء اهتماماته ومتعته وليس بإنجازاته في هذا الميدان البحثي أو ذاك.

في محاضرته الافتتاحية بكوليج دو فرانس، التي جرى العُرف أن يستعرض فيها الأستاذ الجديد نَهجه في تدريس المادة، لم يتحدث بارت عن تطوير سيميوطيقا أدبية أو عن توسيع نطاق المعرفة، إنما عن النسيان: «لقد اعتزمت أن أترك نفسي كي تحملني تلك القوة التي تمتلكها كل حياة حية: النسيان» («محاضرات»). فهو لم يقترح أن يدرس ما يعرفه بل أن يجسد «التناسي الذي يقود إلى تحولات لا يمكن التكهن بها

يفرضها النسيان على المعرفة، والثقافة، والمعتقدات الراسخة التي اجتازها المرء.» وللدلالة على حركة النسيان والتناسي تلك، اختار بارت المفردة اللاتينية sapientia التي تعني الحكمة، وأعطاها هذا التعريف: «لا سلطة، قليل من المعرفة، قليل من الحكمة، وأكبر قدر ممكن من النكهة» («محاضرات»).

كتابات بارت عامرة بالنكهة المميزة على الدوام، تحديدًا عندما يبدو — في انعطافات خطابية غير متوقعة — وكأنه يحاول جعل نفسه هشًّا. لقد اكتسبت الفكرة التي مفادها أن بارت في جوهره يمتلك شخصية ذات نكهة مميزة سلطةً واسعة؛ لأنها توافقت مع مجموعتين مؤثرتين: عشاق بارت، الذين يعتبرون كلَّ عمل من أعماله «أنشودة رولان»، ورجال الصحافة، الذين يجدون أن تناول شخصية المنظِّر أسهل عليهم من تناول تنظيراته. إن فكرة بارت عن «التناسي»، وتخلِّيَه عن مواقفه السابقة مكَّنا الصحافة الفرنسية من وصف مسيرته الفكرية وفقًا للنموذج المبتذَل لتحول الشخص الثوري إلى شخص مبجل؛ فبعد أن أصابه الضجر من الأنساق، والمبادئ، والسياسة، عقد اتفاق سلام مع المجتمع يستطيع بموجبه الاستمتاع بملذاته والبحث عن الإشباع الذاتي. وعليه، فإن المواقف السياسية والانتقادات الاجتماعية التي ميَّزت المرحلتين المبكرة والمتوسطة من مسيرته لم تكن سوى بعضٍ من نكهاته العديدة، تخلى عنها بارت الناضج، الذي نبذ النظريات من أجل تطوير شخصيته الفردية وإغنائها. أما دفاعه «العقائدي» عن الأدب الطليعي فيمكن التعامل معه باعتباره حماسَ شابٍّ عاد فيما بعد إلى كلاسيكيات الأدب الفرنسي. إن التناسي الذي كان يدفع بِبارت إلى ما وراء كل موقف وكل برنامج تم النظر إليه باعتباره شهادةً على القيمة السامية للثقافة الفرنسية والمجتمع الفرنسي الذي انتهى به الأمر إلى احتضانهما. وفي لحظة وفاته، كان رجال السياسة يكيلون المديح لناقد المجتمع الرأسمالي ذاك وأساطيره باعتباره ممثلًا دمثًا للثقافة الفرنسية.

إن القُرَّاء غير الفرنسيين قد لا يهتمون كثيرًا بتناول وسائل الإعلام لتحولات بارت، أو بمواقفه السياسية، أو حتى بحقيقة علاقته بالطليعة (في عام ١٩٧١ زعم بارت أن موقعه التاريخي كان «في الصفوف الخلفية من الطليعة» («إجابات»)). مثل تلك الأسئلة يجب بالتأكيد أن تظل في مرتبة أدنى من الهدف الرئيسي لهذه الدراسة، وهو استجلاء مواقف بارت النظرية وإسهاماته المتنوعة. لكن إن كان لنا أن نقرأ كتابات بارت على الإطلاق؛ ينبغي مواجهة السؤال الأساسي حول كيفية التعامل مع أفكاره. فكثيرًا ما يتعرَّض معجبوه إلى خطر الوقوع في فخ ابتذال أعماله بجَعْلها محض تعبيرات عن

رغبة ما، بدلًا من اعتبارها أطروحات ينبغي تأمُّلها، أو تطويرها، أو دحضها؛ وبارت نفسه يشجِّع على هذا بسخريته من مناهجه السابقة. فهو يتناول في كتاب «بارت بقلم بارت» على سبيل المثال، بعضًا من التضادات الثنائية التي لعبت دورًا محوريًّا في تحليلاته المبكرة، مثل التمايزات بين «القرائي» و«الكتابي»، و«الإحالة» و«التضمين»، و«الاستعارة» و«الكناية». ففي مقطع بعنوان «تزييفات» يسمِّي تلك التضادات «صور إنتاج» تمكنه من مواصلة الكتابة. «إن التعارضات يتم سكُّها (مثل العملة)، بَيْدَ أن المرء لا يسعى لتبجيلها. فما فائدتها إذن؟ إنها، ببساطة شديدة، تساعدنا على قول شيء ما.» وتحت عنوان «آلة الكتابة» يتحدث بارت عن حماسه للتضادات المفاهيمية: «مثل عصا الساحر، يفتح المفهومُ، خاصة عند مزاوجته بآخر، إمكانيةً للكتابة.» هنا، حسب رأيه، تكمن إمكانية قول شيء ما. «وهكذا، يتقدم العمل من خلال افتتانات مفاهيمية، وحماسات متتالية، وهذيانات سريعة الزوال.»

ومثل مقاطع أخرى كثيرة في «بارت بقلم بارت»، قد تشجِّعنا هذه السخرية اللاذعة من الذات من جانب بارت العجوز على الشعور بالتفوق تجاه بارت الشاب، الذي اعتقد خطأً أن هذياناته مفاهيم صحيحة. بَيْدَ أن أيَّ قارئ لديه فضول فكري يجب على الأقل أن يتوقف ليسأل إن كانت تلك هي الطريقة المُثلى لقراءة بارت، وهل كان ما يقوم به بارت من تبديد لأوهامه السابقة ليس في حقيقته إلا تنصيبًا لأوهام جديدة، مراوغة رشيقة وبارعة؟ فبالنظر إلى صعوبة تقييم المرء لمفاهيمه السابقة، كم هو مُغْرٍ أن يعلن بصفاقة أنها محض افتتانات أو تجليات لرغبة مضمرة في كتابة يمكن أن تربطه بمؤلفين آخرين. ولعل سخرية بارت من ماضيه قد ساهمت في خلق أسطورة بارتيَّة. فبالإمكان قراءة تلك المقاطع من «بارت بقلم بارت» باعتبارها نوعًا من التباهِي: فمثل قائد دراجة صغير السِّنِّ يهتف قائلًا: «انظري يا أمي، ها أنا أقود الدراجة دون أن أمسك مقودها بيدي!» يهتف بارت: «انظروا جميعكم، ها أنا ذا بلا مفاهيم!» فالكاتب قد يستمتع بادِّعاء أن كتابته لا تتأسس على نظريات ذات شأن، وإنما تقوم — بدلًا من ذلك — على هذيانات سريعة الزوال، ولا يرتكز صيتها على قيمتها المعرفية بل على افتتاناتها المفهومية وحماساتها المتتالية.

وحتى إذا كان بارت يتبنَّى تلك النظرة حيال عمله — وكتاباته أشد مراوغةً من أن تخوِّل لنا إصدار حكم نهائي بشأنها — فإننا لسنا بحاجة لأن نحذو حذوه في التعامل معها بوصفها سلسلةً من افتتانات أقل شأنًا من الرغبة الأساسية التي تعبر عنها. ورغم

أنه قد تكون ثمة صعوبة في البحث عن رغبة خفية موحِّدة، على أمل أن يقودنا هذا إلى اكتشاف «بارت الحقيقي»، فإننا على ما يبدو نكون أكثر إخلاصًا له — أكثر إخلاصًا لمجمل كتاباته ولطبيعة اشتباكه مع عصره — إذا ما تركناه يظل شخصًا متقلب المزاج، يشارك بحيوية وإبداع في سلسلة من المشروعات المختلفة. وبدلًا من البحث عن وحدة مختزلة، ينبغي أن نَدَعه يحتفظ بحيويته كرجل أدوار، منخرط في مجموعة واسعة من المشروعات العامة القيِّمة التي ربما لا يجمع بينها قاسم مشترك.

أما إذا كان لا بد لنا من البحث عن وحدة، ولا نزال نشعر بالحاجة لاختزال بارت في جملة واحدة، فبإمكاننا أن ندعُوَه — كما فعل جون ستوروك في مقالة مهمة: «محفزًا لا نظير له للعقل النقدي.»[2] وأفضل من ذلك، يمكننا أن نقول ما قاله بارت نفسه عن الكاتب بوجهٍ عام: إنه «مجرب عام» («مقالات نقدية»)، فهو يقوم بتجريب أفكار وأنساق على الملأ، أمام جمهور. وثمة مقالة بعنوان «ما النقد؟» تطور هذه الفكرة إلى مدًى أبعد. فليست وظيفة الناقد، كما يرى بارت، اكتشافَ معنًى خفيٍّ لعمل أدبي ما — حقيقة تنتمي إلى الماضي — بل بناء قابلية الفهم من أجل عصرنا نحن («مقالات نقدية»). فإن تبنِّي «قدرة الفهم في وقتنا الحاضر» يعني أن تقوم بتطوير أُطُر مفاهيمية للتعامل مع ظواهر الماضي والحاضر. ويمكننا أن نذهب إلى أن تلك هي ممارسة بارت الأساسية، أكثر اهتماماته إلحاحًا. «إن ما كان يستهويني طيلة حياتي»، هكذا يقول بارت في إحدى المقابلات، «هي الطريقة التي يستخدمها الناس لجعل عالَمِهم قابلًا للفهم» (نسيج الصوت). وتحاول كتاباته أن توضح لنا الطرق التي نستخدمها في فعل ذلك، والأهم من ذلك أنها توضح بالفعل أننا نفعل ذلك؛ فالمعاني التي تبدو لنا طبيعية هي في حقيقتها منتجات ثقافية، نتاج أُطر مفاهيمية مألوفة للغاية إلى حد أنها تمر دون أن نلاحظها. وبتحدِّيه للآراء المستقرة واقتراحه زوايا جديدة للنظر، يفضح بارت الطرق المألوفة التي نستخدمها لجعل العالم قابلًا للفهم ويعمل على تغييرها. ومن ثَم، فإن التعامل معه بوصفه مجربًا عامًّا يعمل على بناء معقولية خاصة بعصرنا سوف يساعدنا في استجلاء الكثير من مَوَاطن الغموض في كتاباته، مع الحفاظ على ما تتضمَّنه من مواقف ومنظورات. وهذا ما سوف أقوم به من خلال وصف مختلف المشروعات التي استكشفها بارت.

لكن، بدايةً، سأقدم عرضًا موجزًا لحياة بارت لتحديد بعض النقاط المرجعية التي سنحتاجها في نقاشاتنا التالية. عندما ذاعتْ شُهْرة بارت، كثيرًا ما كان الصحفيون يطرحون عليه أسئلةً عن حياته، وبعد إبداء بعض المقاومة سرعان ما بدأ يتحدَّث طواعيةً،

مؤكدًا طَوَالَ الوقت على أن «كل سيرة حياة هي رواية لا تجرؤ على النطق باسمها» («إجابات»). سوف أناقش لاحقًا بعض السمات الأدبية لرواية السيرة الذاتية لدى بارت (كما تجلَّت، على سبيل المثال، في «بارت بقلم بارت»). أما الآن، فكل ما يعنينا هو الحبكة الرئيسية وبعض التيمات البارزة.

وُلد بارت عام ١٩١٥ في أسرة بروتستانتية من الطبقة المتوسطة. كان والده ضابطًا بالبحرية، لقي مصرعَه في إحدى العمليات العسكرية بعد نحو عام من ولادة ابنه، فنشأ بارت في كنف والدته وجدَّيْه في بايونيه، وهي مدينة صغيرة بالقرب من شاطئ الأطلسي في الركن الجنوبي الغربي من فرنسا. تؤكد نقاشاته حول طفولته في «بارت بقلم بارت» (الذي استهلَّه بتحذير يقول فيه: «كل هذا يجب اعتباره كلامًا على لسان شخصية في رواية») على أهمية الموسيقا (كانت خالته مُدرِّسة بيانو واعتادَ بارت أن يعزف على الآلة كلما وجدَها خالية)، وخلفية من المحادثات البرجوازية (أحاديث السيدات القرويات اللواتي يأتِينَ لتناول الشاي، على سبيل المثال)، ومشاهد وأصوات من الطفولة يتم استرجاعها بشيء من الحنين. وفي التاسعة من عمره، انتقل بصحبة والدته إلى باريس، حيث عملتْ في تجليد الكتب مقابل أجرٍ زهيد، واقتصرتْ بيئته على المدرسة (تخلَّلتْها عطلات، كان يقضيها في بايونيه). وعندما بلغ الثانية عشرة من عمره، دخلتْ والدته في علاقة غرامية مع أحد الفنَّانين وأنجبتْ منه صبيًّا، هو أخو بارت غير الشقيق، الذي عاش معهم حتى نهاية حياة بارت، رغم أنه لم يأتِ على ذِكْرِه قط. لا يتحدث بارت كثيرًا عن سنوات الدراسة، لكنه كان طالبًا مجتهدًا، وبعد حصوله على البكالوريا عام ١٩٣٤ بدأ يخطط لخوض المنافسة للالتحاق بـ «مدرسة الأساتذة العليا»، التي يواصل فيها أكثر الطلبة الفرنسيين تفوقًا تعليمَهم الجامعي. بَيْدَ أن أعراض مرض السل بدأتْ تَظهَر عليه للمرة الأولى، فتمَّ إرساله إلى جبال البرانس لتلقِّي العلاج. وبعد عام، عاد إلى باريس وسعى للحصول على شهادة في اللغات الفرنسية، واللاتينية، واليونانية، وكرَّس جزءًا كبيرًا من وقته لأداء المسرحيات الكلاسيكية مع فرقة مسرحية ساعَدَ في تأسيسها.

عندما اندلعتِ الحرب عام ١٩٣٩، الْتَحَق بارت، الذي أُعفي من الخدمة العسكرية، بالعمل في مدرسة الليسيه في بياريتز وباريس، بَيْدَ أن ظهور أعراض السل مجددًا عام ١٩٤١ وضع حدًّا لكل هذا. وأمضى الجزء الأكبر من السنوات الخمس التالية — وهي تقريبًا الفترة نفسها التي استغرقها الاحتلال الألماني لفرنسا — في مصحَّة بجبال الألب، حيث عاش حياةً منظَّمة وانكبَّ على القراءة، وخرج منها، حسب قوله، سارتريًّا وماركسيًّا.

وعقب فترة نقاهة أخرى في باريس حصل على عدة وظائف كمدرِّس للغة الفرنسية خارج فرنسا، في رومانيا أولًا، ثم في مصر، حيث اطَّلع على اللغويات الحديثة عن طريق زميله إيه جيه جريماس.

بعد عودته إلى فرنسا، أمضى عامَيْن في العمل بإدارة الخدمات الثقافية بالحكومة الفرنسية التي تُعنَى بالتدريس في الخارج، لكن في عام ١٩٥٢ حصل على منحة دراسية للعمل على أطروحة في علم المعاني، حول المفردات المستخدمة في النقاشات الاجتماعية في مطلع القرن التاسع عشر. لم يحرز في أطروحته سوى تقدم ضئيل، غير أنه نَشَر كتابين في النقد الأدبي هما «الكتابة في درجة الصفر» (١٩٥٣) و«ميشليه بقلمه» (١٩٥٤). وبعد أن فَقَد منحتَه الدراسية، الْتَحق بالعمل في دار للنشر لمدة عام، كتب خلالها عددًا كبيرًا من المقالات، اشتملت على العديد من الدراسات القصيرة حول الثقافة المعاصرة، التي سوف تُنشر فيما بعدُ في كتاب «أسطوريات» (١٩٥٧). وفي عام ١٩٥٥، تمكَّن بمساعدة بعض زملائه من الحصول على منحة أخرى، لكن هذه المرة لتقديم دراسة سوسيولوجية عن الموضة، وهي التي أسفرتْ في النهاية عن كتاب «نسق الموضة» (١٩٦٧). وفي عام ١٩٦٠، بعد انتهاء منحته الدراسية، حصل على وظيفة في «الكلية العملية للدراسات العليا» وهي مؤسسة تعليمية تقع على هامش النظام الجامعي، حيث أصبح مدرِّسًا نظاميًّا عام ١٩٦٢. وفي هذه الأثناء، بدأ ينشر مقالاته حول الرواية الجديدة وغيرها من الموضوعات الأدبية، التي سوف يجمعها في كتاب «مقالات نقدية» (١٩٦٤)، وواصَلَ استبصاراته حول علم العلامات، التي بلورها في كتاب «عناصر السيميوطيقا» (١٩٦٤)، وألَّف كتاب «حول راسين» (١٩٦٣) الذي أثار جدلًا شديدًا.

حتى عام ١٩٦٥، كان بارت شخصية نَشِطة، لكن هامشية في المشهد الثقافي الفرنسي، حتى قام أستاذ في جامعة السوربون يُدعى ريمون بيكار بنشر كتاب بعنوان «نقد جديد أم أكذوبة جديدة؟» هاجم فيه بارت بوجهٍ خاص، وتضمن اتهامات جعلتْ من بارت، بعد تناولها وإعادة صياغتها في الصحافة الفرنسية، ممثِّلًا لكل ما هو متطرِّف، وفاسِد، وعديم الاحترام في ميدان الدراسات الأدبية. ورغم أن اعتراضات بيكار كانت موجَّهة في المقام الأول لأطروحات التحليل النفسي التي استخدمها بارت في تناوله لأعمال راسين، فسرعان ما تحول الشجار إلى «معركة شاملة بين القدماء والمحدثين» جلبتْ لبارت سمعة سيِّئة على مستوى العالم. جاء كتاب «نقد وحقيقة» (١٩٦٦) ليرد على اتهامات بيكار ويدعو إلى «علم أدب» بنيوي، وهو الاقتراح الذي واصله بارت في مقالات لاحقة حول البلاغة والسرد. ثمة

كتابان آخران ينتميان للمشروع البنيوي نُشرا في السنوات التالية: «ساد/فورييه/لويولا» (١٩٧١)، ويتضمن دراسة لهذا الثلاثي المدهش باعتبارهم مؤسسي أنساق خطابية، وكتاب «ص/ز» (١٩٧٠)، الذي يُعَدُّ أشملَ تحليل أدبي قدَّمه بارت. في الوقت نفسه، أسفرت رحلته إلى اليابان عن كتاب «إمبراطورية العلامات» (١٩٧٠)، الذي يزعم بارت أنه استمتع بتأليفه أكثر من أيِّ كتاب آخر.

ومع حلول نهاية الستينيات، توطدت سمعة بارت كقامة باريسية سامقة، جنبًا إلى جنب مع كلود ليفي شتراوس، وميشيل فوكو، وجاك لاكان. وإذ بدأ الجميع يَسعَوْن إليه، فإنه لبَّى في البداية عدة دعوات للسفر وإلقاء المحاضرات بالخارج، استمتع خلالها بجدَّة الأماكن الغريبة وغموض اللغات الأجنبية، لكن ليس بما يقتضيه ذلك من الحديث مع أناس جدد. ولأنه لم يكن قط مؤدِّيًا متحمِّسًا مثل فوكو، ولا عاشقًا للاهتمام الخانع مثل لاكان، فإنه سرعان ما أصابَه الضجر من السفر وإلقاء المحاضرات بالخارج، مفضِّلًا البقاء في الحي الباريسي الذي أمضى فيه الشطر الأكبر من حياته بين إقامة حلقات دراسية في «الكلية العملية للدراسات العليا» ومقابلة أصدقائه.

وفي أَوْجِ شهرته كبنيوي، نشر بارت كتابين غيَّرا سمعتَه إلى حدٍّ كبير، هما: «متعة النص» (١٩٧٣)، الذي تضمَّن تأملات حول القراءة والمتعة أوضحتِ القالب الأخلاقي لفكره، وكتاب «بارت بقلم بارت» (١٩٧٥)، الذي تضمَّن تنظيرًا رشيقًا للخبرات العادية ونبرة سخرية ذاتية جذابة، أكسبتْه مكانة جديدة ككاتب. وفي عام ١٩٧٦ عُيِّن أستاذَ كرسيٍّ في كوليج دو فرانس. وفي عام ١٩٧٧ عُقد مؤتمر في مدينة سيريسي لمدة أسبوع لمناقشة أعماله. بَيْدَ أن بارت رفض عباءة الأستاذية وعلى الفور نشر كتاب «شذرات من خطاب في العشق» (١٩٧٧)، الذي احتضن واستكشف فيه لغة العشاق العاطفية. كان هذا الكتاب أبعدَ ما يكون عن هموم الطليعة النظرية والأدبية، غير أن هذا الكتاب غير التقليدي حَظِيَ بجمهور واسع للغاية وساعد في جعل بارت أكثر كثيرًا من مجرد شخصية أكاديمية.

جاء التأكيد على مكانته ككاتب عام ١٩٧٨ في صورة أثارت استياءه: محاكاة ساخرة بعنوان «رولان بارت بلا دموع»، زعمت أنها تهدف، من خلال ١٨ درسًا في صورة مقالات، إلى تعليم المُحادَثة باللغة الرولان بارتيَّة، التي تَحمِل بعضَ الشَّبَه باللغة الفرنسية. لقد أصبح بارت الآن كاتبًا أسلوبيًّا جديرًا بالمحاكاة الساخرة. كان رجال الإعلام يسألونه مرارًا وتكرارًا إن كان يفكر في كتابة رواية، ورغم أنه في أغلب الأحيان كان يجيب بلا، فإنه كرَّس



شكل ١-٢: موضات بنيوية: فوكو، لاكان، ليفي شتراوس، وبارت.

العديد من محاضراته في كوليج دو فرانس لـ «الإعداد للرواية»، ناقش خلالها تصورات الكتَّاب عمَّا يحاولون إنتاجه وطرقهم المختلفة في تحقيق ذلك. وفي باريس، حيث كان التحليل النفسي هو الموضة الفكرية السائدة، بدا أن بارت أصبح المدافِع الأبرز عن القِيَم الأدبية التقليدية وأهم منظِّر للحياة اليومية لا ينتمي لتيار التحليل النفسي. أما كتاب «الغرفة المضيئة» (١٩٨٠)، الذي يُعَدُّ في جانب منه تحية إلى والدته، التي كان رحيلها في نوفمبر ١٩٧٧ صدمةً مروِّعة له، فهو كتاب عن التصوير الفوتوغرافي. ومن هنا أصبح السؤال عن عمله التالي، وإلى أين سوف تحمله مواهبه، لغزًا محيرًا.

وفي فبراير ١٩٨٠، عند خروجه من مأدبة غَدَاء مع مجموعة من السياسيين والمثقفين الاشتراكيين، صدمتْه شاحنة غسيل بينَما كان يَعبُر الشارع أمام كوليج دو فرانس. ورغم أنه استعاد وعيَه بما يَكفِي لاستقبال زُوَّاره، فإنه تُوُفِّي بعدَها بأربعة أسابيع. وقد أضفَى رحيلُه المفاجئ مزيدًا من الإبهام على مسيرته المهنية. لم يكن رحيلًا مأساويًّا لباحث اختطفَه الموت من غمرة انشغاله بمشروع عظيم، غير أننا لا نستطيع أن نؤكد أن أفضل أعمال بارت هي تلك التي خلَّفها وراءه. فمَن يستطيع أن يخمن ما كان يمكن أن يقوم به وأي تجارب جديدة كان سيُجرِيها؟

ثمة ثلاثة عوامل بارزة في حياة بارت، كما يرويها لنا؛ أولًا: هناك الفقر المؤرق لأسرة من الطبقة المتوسطة تعيش في ظل ظروف مادية صعبة. «إن المشكلة التي شكَّلت حياته — كما يحدثنا بارت عن نفسه — كانت بلا شك المال وليس الجنس» («بارت بقلم بارت»). وهو لا يتحدث عن فقر مُدقِع بل عن ضائقة مالية دائمة — كان يُقتِّر

على نفسه لكي يتمكَّن من شراء الكتب المدرسية والأحذية — ويربط ذلك بحبه فيما بعدُ لنقيض الضائقة المالية؛ أي البحبوحة (المتعة، بالنسبة إلى بارت، تعني البحبوحة وليس الترف).

ثانيًا: هناك مرض السل، الذي حَرَمَه مرتين من مواصلة مشواره في المجال الأكاديمي، وفوق ذلك، فرض عليه طريقةً خاصة للعيش. فهو يُخبِرنا أن جسَدَه ينتمي إلى عالم رواية «الجبل السحري» لتوماس مان، حيث يتحوَّل علاج السلِّ فعليًّا إلى طريقة للعيش. وقد اعتاد بارت أن يعيش حياةً منظمة تقوم على الوعي الدائم بجسده، حياة كثيرة الكلام لكن قليلة الأحداث وصداقات تنشأ عن القرب الدائم.

وثالثًا: يتحدث بارت بنبرة مخففة عن فترة «من عدم الاستقرار في حياته المهنية»؛ فبين عامَي ١٩٤٦ و١٩٦٢ كان يعيش اليوم بيومه، بلا اتجاه واضح أو وظيفة مضمونة. وفيما بعدُ، عندما أتاحتْ له الشهرة الفرصة لكي يؤدِّي أدوارًا عامة ومهنية واضحة، فإنه لم يستغلَّ المكانة الرفيعة التي بَلَغَها كما هو متوقَّع. فهو يتحدَّث عن رغبة في التميز وليس في السلطة، ويبدو أنه عزف بالفعل عن السعي وراء السلطة التي كان بإمكانه ممارستها؛ رغم أن تواضعه كان له سلطة معينة خاصة به.



شكل ١-٣: حفلة تنكرية في المَصَحَّة. بارت في أقصى اليمين، متنكرًا في هيئة باريه، عضو الأكاديمية الفرنسية.

بالإمكان ربط هذه الجوانب من حياة بارت بكتاباته، واستنباط المواقف التي اتخذها انطلاقًا من جوانب في خبرته الحياتية. إن بارت نفسه يحاول القيام بذلك، بيد أن مثل تلك المحاولات تفتقر إلى الإقناع بوجهٍ عام؛ فكل سبب مُفترَض — الفقر، السل، عدم الاستقرار — له العديد من النتائج المحتملة؛ والحال أن العامل الرئيسي المؤثر في كل واحد من مؤلفاته هو بالأحرى المشروع الذي يرتبط به ذلك المؤلَّف. فهو مُبدِع بصورة مُدهِشة، لكن قبل كل شيء، لديه حِسٌّ مرهَف بما لا يزال في طور التشكُّل ويمكن الإمساك به، وتطويره، وتثبيته بطريقة خلَّاقة كفكرة مؤسِّسة لمشروع جديد. كما تمتع بارت أيضًا بإحساس رائع بكل ما هو مدهش، ومُغْرٍ في الوقت نفسه، وما يستلزمه طرحُ مفارقةٍ صادمة أو تقويضُ عادةٍ مستقرة؛ ومِن ثَم فإن للسياق الذي يكتب فيه، أو ضدَّه، أهميةً حاسمة. إن أستاذيته من نوع خاص، ملائمة لخوض مغامرات تجريبية مع بديهيات عصرنا.

الفصل الثاني

المؤرخ الأدبي

كان بارت مهتمًّا على الدوام بالتاريخ، لأسباب عديدة؛ أولًا: لأن التاريخ هو نقيض الطبيعة. إن الثقافات تحاول الظهور بوصفها سماتٍ طبيعيةً لترتيبات وممارسات الظرف الإنساني، التي هي في حقيقتها ذات طبيعة تاريخية، ونتاج قوًى ومصالح تاريخية. وكما كتب بارت: «إن اللحظة التي نتنكَّر فيها للتاريخ، هي بكل وضوح تلك التي يكون فيها في ذروة نشاطه» («الكتابة في درجة الصفر»). والدراسات التاريخية — من خلال توضيحها لوقت كيفية ظهور الممارسات المختلفة إلى الوجود — تعمل على تبديد الأوهام التي تكتَنِف أيديولوجية ثقافة ما، وتفضَح افتراضاتها الأساسية بوصفها أيديولوجية.

ثانيًا: يقدِّر بارت قيمة التاريخ لأنه يتيح لنا الاطِّلاع على ما كانت تتسم به العصور الأخرى من غرابة وما تستطيع أن تعلمنا إياه بشأن الحاضر. في كتاب «مقالات نقدية»، في معرض تناوله للكاتب الأخلاقي لا بروييه الذي عاش في القرن السابع عشر، يقترح بارت أنه ينبغي لنا أن «نُبرِز كل ما يَفصِل عالَمَه عن عالَمِنا وكل ما تُعلِّمنا إياه تلك المسافة عن أنفسنا؛ هذا هو مشروعنا هنا: دعونا نناقش كل ما له أهمية ضئيلة بالنسبة إلينا أو لا أهمية له على الإطلاق في حياة لا بروييه؛ وربما أمكننا عندئذٍ أن نقبض أخيرًا على المعنى المعاصر لعمله.» إن التاريخ يثير اهتمامنا ويَحظَى بتقديرنا، تحديدًا، بفضل ما يكشفه لنا عن الآخر.

ثالثًا: التاريخ مفيد؛ إذ بإمكانه أن يزوِّدنا بقصة تجعل الحاضر قابلًا للفهم. وهذا هو ما كان يبحث عنه بارت في أول أعماله النقدية «الكتابة في درجة الصفر»؛ حيث يقدم لنا صورة مبسَّطة لتاريخ الكتابة (تاريخ فكرة ومؤسسة الأدب) سوف تضع الأدب المعاصر في سياقه التاريخي وتساعدنا في تقييمه. في عام ١٩٤٨، نشر جان بول سارتر

— المفكر الأدبي الأعظم في زمانه — كتابًا كان له تأثير واسع بعنوان «ما الأدب؟» أجاب فيه عن هذا السؤال بتقديم تاريخ مختصر للأدب، وذهب إلى أنه لكي يتمكن الأدب المعاصر من الوفاء بعهوده، عليه أن ينأى بنفسه عن النزعة الجمالية والألعاب اللغوية لصالح الالتزام الاجتماعي والسياسي. وفي معرض إجابته على هذا السؤال، التي خَلَتْ بشكلٍ لافتٍ من أيِّ ذكر لسارتر، قدَّم بارت قصة بديلة تُفضِي إلى تقييم مغاير للأدب المعاصر.

بحسب القصة الممتعة، النابضة بالحياة التي يرويها سارتر، فإن الكُتَّاب الفرنسيين الذين عاشوا في أواخر القرن الثامن عشر كانوا هم آخِرَ مجموعة من الكُتَّاب وجدتْ لنفسها دورًا حقيقيًّا ومؤثرًا، حيث بلوروا لجمهور مؤثر رؤيةً تقدمية للعالم كانت — في الوقت نفسه أيضًا — رؤيةَ طبقتهم الخاصة. بيد أنه بعد عام ١٨٤٨، وبعد نجاح الطبقة البرجوازية في تطوير أيديولوجية لحماية دَوْرها المُهَيْمن الجديد وتبريره، وجد الكُتَّاب أنفسهم — لكي نبسط الأمر — أمام خيارين: إما الامتثال للأيديولوجيا البرجوازية، أو نبذها وتحويل أنفسهم إلى جماعة من المنبوذين بلا أي تأثير سياسي. ومن ثَم أضحى الأدب الأكثر «تطورًا» محض نشاط هامشي بلا جمهور حقيقي. فانحاز كلٌّ من فلوبير ومالارميه إلى أدب نخبوي «غير ملتزم»، بينما اختار سيرياليُّو القرن العشرين ما يعتبره سارتر نفيًا نظريًّا عقيمًا يتجنب أي اتصال جاد مع العالم.

ذهب سارتر إلى أن الكتَّاب المنتمين لجيله، بخبرتهم المكثفة ب «صحة الوقائع التاريخية» أثناء الحرب العالمية الثانية ومقاومة الاحتلال الألماني، بإمكانهم أن يقدِّروا أهمية الالتزام وأن يجعلوا الأدب «ما هو عليه في جوهره؛ أي تبنِّي موقف.» «إن مهمتنا كأدباء هي تمثيل العالم وتقديم شهادة عليه.» وبينما الشعر، بالنسبة إليه، قد يكون محض لعب أو تجريب باللغة، فإن النثر «يستخدم» اللغة: ليسمِّي، ويَصِف، ويكشف.

> إن وظيفة الكاتب هي أن يسمِّي الرفش رفشًا. فلئن كانت الكلمات سقيمة، فإن مهمة علاجها تقع على عاتقنا. وبدلًا من ذلك، ثمة العديد من الكتَّاب يتعيشون على هذا المرض. ففي حالات كثيرة، يكون الأدب المعاصر سرطانًا من الكلمات ... وعلى وجه التحديد، لا شيءَ أشد بؤسًا من تلك الممارسة الأدبية المسماة، كما أعتقد، النثر الشعري، التي تتمثل في استخدام الكلمات من أجل الإيقاعات الغامضة التي تصدح حولها، وتتألف من دلالات غامضة على طرف النقيض من المعنى الواضح.[1]

فالكتَّاب عليهم أن يسموا الأشياءَ بأسمائها بلغة فعَّالة وشفافة.

إن التفرقة التي يُقيمها سارتر بين لغة النثر الشفافة الخالية من الإبهام، ولغة الشعر الإيحائية، الغامضة، تعني ضمنًا أن كل المعالجات اللغوية التي ميزت الأدب الطليعي منذ فلوبير ينبغي أن توضع حصرًا في دائرة الشعر، وأن قصة الأدب بدايةً من فلوبير ومالارميه وحتى السريالية وما بعدها هي قصة زيغ واضمحلال. إن بارت يشارك سارتر الاعتقاد بأن الأدب يجب أن يحتفظ بعلاقة حية مع التاريخ والمجتمع، كما يشاركه شعوره بأن كتَّاب القرن الثامن عشر كانوا يتمتعون بوضع جدير بالإعجاب (انظر مقالته عن فولتير «آخر الكُتَّاب السعداء»، في «مقالات نقدية»). كما يَقبَل بارت أيضًا الزعم — الذي ينطبق على فرنسا أكثر من أي مكان آخر — القائل بأن عام ١٨٤٨ كان نقطة التحول التاريخية (فكما يقول بارت، أصبح الأدب منذ فلوبير تأملًا في اللغة ولقاءً معها). إن ما يرفضه بارت هو ذلك التقييم للأدب واللغة الذي يرى في الأدب الحداثي الواعي بذاته انحرافًا بائسًا، لا أخلاقيًّا، أو «سرطانًا من الكلمات».[2]

ومن ثَم ينطلق بارت من تحدٍّ جريء لفكرة سارتر القائلة بأن اللغة المؤثرة سياسيًّا هي لغة مباشرة، وشفافة، وحرفية، فيقول:

> إن إيبير [مناضل من مناضلي الثورة الفرنسية كان يتولَّى إصدار جريدة] لم يبدأ قط أي عدد من أعداد جريدة «الأب دوشان» دون أن يرصِّعه بكلمات مثل «اللعنة»، و«لوطي»، ورغم أن تلك البذاءات تخلو من المعنى فإنها كانت ذات دلالة. كيف ذلك؟ إنها تُشِير إلى وضع ثوري كامل. نَلقَى هنا نموذجًا لنمطٍ من الكتابة لم تَعُدْ وظيفته التواصل أو التعبير فحسب، بل فرض شيء ما يتجاوز نطاق اللغة، شيء يمثل التاريخ والموقف الذي نتبناه فيه في الوقت ذاته.
>
> «الكتابة في درجة الصفر»

تحتوي كل أشكال الكتابة على علامات، مثل بذاءات إيبير، تشير إلى نمط اجتماعي، وعلاقة بالمجتمع. فبمجرد طبعها على الصفحة، تقول القصيدة: «أنا شعر، لا تقرأني كما تقرأ اللغات الأخرى.» وبالمثل، يمتلك الأدب طرقًا متنوعة لقول «أنا أدب»، وكتاب بارت هو تاريخ موجز لـ «علامات الأدب» تلك. وحتى أبسط الروايات لغةً — كما في أعمال هيمنجواي، أو كامو على سبيل المثال — تشير مواربةً إلى علاقة ما تربطها بالأدب

والعالم. إن لغةً عاريةً تمامًا ليست لغةً طبيعيةً أو محايِدة أو شفافة إنما هي اشتباك متعمد مع مؤسسة الأدب؛ ورفضها الظاهر للأدبية سوف يصبح هو ذاته نمطًا جديدًا للكتابة الأدبية، كتابة معترف بها، كما يسميها بارت. إن لغة الكاتب هي شيء يَرِثه عن غيره، و«أسلوبه» أمر شخصي، يتألَّف ربما من شبكة لا واعية من العادات اللغوية والهواجس، بيد أن نمط كتابته هو شيء يختاره بنفسه من الإمكانات المتاحة له تاريخيًّا. إنه «طريقة لتصور الأدب»، و«استخدام اجتماعي للشكل الأدبي».

يذهب بارت إلى أنه في الفترة من القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر، عمد الأدب الفرنسي إلى توظيف كتابة كلاسيكية منفردة، تميَّزت في المقام الأول بالثقة في الوظيفة التمثيلية للغة. فعندما كَتبتْ مدام لافييت أنه عندما علم الكونت دو تينديه أن زوجته حُبْلى من رجل آخر، «فكر في كل ما كان من الطبيعي التفكير فيه في مثل هذه المواقف»، فإنها كشفت عن حسٍّ بوظيفة الكتابة مماثل للحس الذي كشف عنه بلزاك بعد قرنين من الزمان عندما كتب أن يوجين دي راستجناك كان «أحد هؤلاء الشباب الذين سبكتْهم المِحَن وهيَّأتْهم للعمل»، أو أن بارون هولو كان «أحد هؤلاء الرجال الذين تُشرِق عيونهم عند رؤية امرأة جميلة.» فالكتابة الكلاسيكية تقوم على افتراض وجود عالم معقول، ومنظم، ومألوف يشير إليه الأدب. وهنا، تكون الكتابة سياسية من خلال الطريقة التي تشير بها ضمنًا إلى الشمولية والمعقولية.

ثمة اختلافات واسعة على مستوى الفكر والأسلوب داخل إطار الكتابة الكلاسيكية. وفي المقابل، يرى بارت أنه رغم أن الاختلافات الفكرية بين بلزاك وفلوبير، المتعاصرَين تقريبًا، تبدو بسيطة، فإنه ثمة تمايز جوهري بين كتابتيهما. فبعد عام ١٨٤٨، أضحتِ السمة الانتهازية للأيديولوجيا البرجوازية بادية للعيان. فبينما كان الكتَّاب في السابق يتحرَّون الشمولية، كان على الكتابة الآن أن تتأمل ذاتها بوصفها كتابة. فالكتابة صارت مرادفًا لخوض صراع واعٍ بذاته ضد الأدب. وكما يشرح بارت:

> تلك هي مراحل التطور بإيجاز شديد؛ أولًا: وعي حِرفي بالصنعة الأدبية، يتم صقله إلى درجة تقترب من الهَوَس (فلوبير)؛ ثم الإرادة البطولية للتوحيد، في المادة المكتوبة ذاتها، بين الأدب ونظرية الأدب (مالارميه)؛ ثم الأمل في الإفلات بشكلٍ ما من الحشو الأدبي بالإرجاء المتواصل للأدب، عبر إعلان المرء عزمه على الكتابة، وجعل هذا الإعلان هو الأدب ذاته (بروست)؛ ثم اختبار حسن النوايا الأدبية بطريقة متعمدة، عبر توليد معانٍ جديدة للكلمة الواحدة إلى ما

لا نهاية دونما التقيد مطلقًا بأيٍّ منها (السريالية)؛ وأخيرًا، في اتجاه معاكس، خلخلة تلك المعاني إلى حدِّ محاولة تحقيق «وجود» للُّغة الأدبية، بمعنى حيادية الكتابة وليس براءتها، وتحضرني في هذا الصدد أعمال آلان روب جرييه.

«مقالات نقدية»

يعود هذا التفسير إلى عام ١٩٥٩. لكن في «الكتابة في درجة الصفر» عام ١٩٥٣، لم يكن بارت يفكر في آلان روب جرييه بل في ألبرت كامو، الذي أطلق بارت على محاولته لإنجاز كتابة محايدة، خالية من العاطفة، «الكتابة في درجة الصفر». كان سارتر ينظر إلى «الكتابة البيضاء» على أنها رفض للالتزام. لكن بارت كان يرى أن كتابة كامو، شأنها شأن أمثلة أخرى من الأدب الواعي بذاته منذ فلوبير، تشتبك تاريخيًّا مع عصرها على مستوًى آخر؛ فهي تُناضِل ضد «الأدب» وافتراضاته عن المعنى والنظام. فالأدب الجاد عليه أن يضع نفسَه والأعراف التي تستخدمها الثقافة في تنظيم العالم، موضع السؤال؛ وهنا تكمن إمكاناته الجذرية. غير أنه «لا وجود لكتابة تستطيع أن تظل ثورية على الدوام»؛ ذلك لأن كلَّ انتهاك لأعراف اللغة والأدب يمكن استعادته في النهاية وتحويله إلى نمط أدبي جديد.

إن «الكتابة في درجة الصفر»، وهو باكورة أعمال بارت، كتاب في النقد الأدبي ذو طابع غريب. فهو لا يذكر سوى عدد محدود من الأعمال الأدبية ولا يحتوي تقريبًا على أي أمثلة؛ والاقتباسات الوحيدة التي يتضمنها مأخوذة من رواية لا يذكر عنوانها للمفكر الشيوعي روجيه جارودي. ولاحقًا، في مقالٍ حول التاريخ الأدبي في كتاب «مع راسين»، ينتقد بارت مؤرخي الأدب لأنهم يتبعون نهجًا تاريخيًّا لكنهم يُهمِلون الطبيعة التاريخية لموضوع دراستهم. وهنا يبدو أننا نُواجِه المشكلة العكسية؛ فبينما يؤكد بارت على الطابع التاريخي لموضوعه — الكتابة، أو الوظيفة الأدبية — فإنه يفتقر إلى منهج تاريخي. فنادرًا ما يورد بارت أمثلةً توضح مفهومه عن الكتابة الكلاسيكية؛ ومن ثم يتعين على القراء أن يخمنوا تلك الأمثلة بأنفسهم. فبارت لا يشرح ولا يحلِّل، حتى إنه لا يجيب عن سؤال سارتر (لا يذكر كتاب سارتر في أي مكان في النص).[3] وبدلًا من ذلك، يبدو كأنه يُجري تجارب على قصة سارتر عن الأدب؛ إذ يعدلها بغية إنتاج تصور مختلف للتاريخ الأدبي وتقييم جديد للكتابة ما بعد الفلوبيرية.



شكل ٢-١: بارت وقت نشر كتاب «الكتابة في درجة الصفر» (١٩٥٣).

ثمة ثلاثة أشياء تحققها تلك الزيارة السريعة للتاريخ الأدبي؛ أولًا: التأكيد على «الاشتباك السياسي والتاريخي للُّغة الأدبية مع عصرها». فالدلالة السياسية للكتابة ليست ببساطة مسألة محتوًى سياسي أو التزام سياسي صريح للمؤلِّف، لكن تتمثل أَيضًا في اشتباك العمل مع التنظيم الأدبي للعالم الذي تُنجِزه الثقافة. ولسوء الحظ، لا يقدم بارت تحليلًا مفصَّلًا لطريقة تحديد المضامين السياسية للكتابة التجريبية، لكنه يوضح أن سعيَ الأدب لاستكشاف اللغة ونقد الشفرات الموروثة من شأنه أن يُعطيَ محفِّزات استقصائية ويوتوبية قيِّمة. وما يوضِّحه بطريقة أكثر إقناعًا هو أنه بما أن الدعاية السياسية تعمل كذلك بطريقة مواربة، فإن تقييم الدلالة السياسية للكتابة ليس عملًا بسيطًا.

ثانيًا: نجح كتاب «درجة الصفر» في ترسيخ سردية تاريخية شاملة تعزز عملية التفكير في الأدب. فيما بعدُ، سوف يقوم بارت بتطوير القصة التي اقترحها هنا عن أدب تمثيليٍّ، غير واعٍ بذاته، حلَّ محلَّه — بعد عام ١٨٤٨ — أدب تجريبي، إشكالي، واعٍ بذاته. فهو يميز، في «ص/ز»، بين القرائي والكتابي: فالقرائي هو ما نعرف كيف نقرؤه ومن ثَم يتمتَّع بنوع من الشفافية؛ أما الكتابي فواعٍ بذاته ويقاوم القراءة. ترتبط هذه التفرقة التاريخية الجديدة بممارسات القراءة في الحاضر بطريقة أكثر وضوحًا من ارتباطها بأحداث تاريخية، لكن بالإمكان العثور على بذرتها في التفرقة التي أقامَها بارت بين الكتابة الكلاسيكية والمعاصرة، والتي حاول من خلالها جعل الحاضر قابلًا للفهم.

وأخيرًا، من خلال التركيز على علامات الأدب — أي الطريقة التي تُشِير بها الكتابة ضمنًا إلى نَمَط أدبي — يلفت بارت انتباهَنا وانتباهَه إلى وجود مستوًى ثانٍ للمعنى، مشتَّت لكن مؤثر، وهو الذي سوف يواصل دراسته لاحقًا في أشكال متنوعة. تلك الدلالة من المستوى الثاني يطلق عليها «أسطورة»، وكعالِم أساطير تمكَّن بارت للمرة الأولى من العثور على صوته الخاص.

الفصل الثالث

عالِم الأساطير

بين عامَي ١٩٥٤ و١٩٥٦، كتب بارت مجموعةً من المقالات الشهرية القصيرة بعنوان «أسطورة الشهر» في صحيفة «الأدب الجديد». وكما يقول: «كنتُ أستاء من رؤية الخلط بين الطبيعة والتاريخ الذي تعجُّ به الكتابات عن الواقع الراهن»، ومن خلال مناقشته لجوانب مختلفة من الثقافة الجماهيرية، سعى بارت إلى تحليل الصور النمطية الاجتماعية التي يتم تمريرها كأشياء طبيعية، ونزع القناع عن الأشياء التي «تُؤخَذ مأخَذَ التسليم» باعتبارها أوهامًا أيديولوجية. ويعتبر كتاب «أسطوريات»، الذي يضم تلك المقالات بالإضافة إلى مقالة ختامية طويلة بعنوان «الأسطورة اليوم»، أكثر كتب بارت إمتاعًا وأسهلها على الإطلاق، لكنه يطرح صعوبةً كبيرة: ما الذي يعنيه بارت بـ «الأسطورة»؟

في حالات كثيرة، عند قيامه بكشف المضامين الأيديولوجية لما يبدو طبيعيًّا، نجد أن كلمة «أسطورة» تعني وهمًا ينبغي فضْحُه. ومن الأمثلة الجيدة في هذا الصدد، معرض للصور الفوتوغرافية بعنوان «العائلة الإنسانية الكبيرة»، كتب عنه بارت يقول: «هدفه إبراز الطابع الكوني للممارسات الإنسانية في الحياة اليومية في جميع بلاد العالم»، وتبيان أن «الولادة، والموت، والعمل، والمعرفة، واللعب تفرض على الدوام أنماط السلوك ذاتها»؛ ومن ثَم رسم صورة للإنسانية بكلِّ تنوعاتها باعتبارها عائلةً كبيرة واحدة. فمن خلال استعراضها للتنوع الإنساني الذي تحتفي به بوصفه تنويعات في الملامح والسحنة، تحجب تلك الأسطورة الظروف الاجتماعية والاقتصادية المتباينة تباينًا جذريًّا التي يُولَد البشر، ويعملون، ويموتون في ظلها. «كل شيء هنا ... يهدف إلى كبْح الثقل الحاسم للتاريخ» عن طريق افتراض وجود طبيعة إنسانية مشتركة تحت الاختلافات السطحية في المظاهر، والمؤسسات، والظروف الإنسانية. ويذهب بارت إلى أن «الفكر التقدمي عليه

أن يعمل دائمًا على قلب أطراف هذه الخدعة الموغِلة في القِدَم، وألَّا يتوقَّف عن كشط سطح «الطبيعة»، و«قوانينها» و«حدودها»، بغية الكشف عن «التاريخ» هناك وتقديم «الطبيعة» ذاتها بوصفها تاريخية، في نهاية المطاف.»

تمثِّل كل صورة من صور المعرض مشهدًا إنسانيًّا؛ ومن خلال جمعها معًا بهذه الطريقة، تكتسب الصور معنًى من المستوى الثاني؛ معنًى أسطوريًّا يرغب بارت في الكشف عنه. وبالمثل، تعمل الموضوعات والممارسات الأخرى، حتى أكثرها نفعية، بالطريقة ذاتها؛ حيث يَخلَع عليها الاستخدام الاجتماعي معنًى من الدرجة الثانية. فالنبيذ، على سبيل المثال، ليس مجرد شراب كغيره في فرنسا، وإنما هو «شراب-طوطم، يُضاهِي حليب البقرة الهولندية أو الشاي الذي تتناوله العائلة المالِكة البريطانية وسط طقوس احتفالية»، فهو يمثل «أساسًا لأخلاقية جماعية.» ففي نظر الفرنسيين «يمثل الإيمان بالنبيذ ممارسة جماعية إجبارية»، وتناوله طقسًا للدمج الاجتماعي. وعبر توليد معانٍ أسطورية، تسعى الثقافات إلى جعل أعرافها الخاصة تبدو كأنها حقائق من حقائق طبيعية.

> إن فرنسا بأسرها، غارقة حتى أذنيها في هذه الأيديولوجية عديمة الاسم: صحافتنا، وأفلامنا، وأدبنا الجماهيري، وطقوسنا، وقضاؤنا، ودبلوماسيتنا، وأحاديثنا، وملاحظاتنا حول الطقس، ومحاكمات جرائم القتل، وحفلات الزفاف المثيرة للمشاعر، والمأكولات التي نحلم بها، والملابس التي نرتديها، كل شيء في الحياة اليومية يعتمد على تمثيل العلاقات بين الإنسان والعالم الذي تتبنَّاه البرجوازية وتجعلنا نتبنَّاه ... فالأعراف البرجوازية تُعاش بوصْفِها القوانين الواضحة بذاتها لنظام طبيعي.
>
> «أسطوريات»

لكن لو أصبح «كل شيء في الحياة اليومية» مجالًا لعمل عالِم الأساطير، فإن الأساطير ليست ببساطة أوهامًا ينبغي تبديدها، مثل أسطورة «العائلة الإنسانية الكبيرة». ورغم أن «المكانة المتميزة للنبيذ» أسطورة، فإنها ليست وهمًا على وجه الدقة. ويشير بارت إلى المعضلة التي تواجه عالِم الأساطير: «النبيذ شيء طيب من الناحية الموضوعية، لكن خيرية النبيذ أسطورة.» وعالِم الأساطير يُعنَى بصورة النبيذ؛ لا بخواصه ولا تأثيراته،

بل بالمعاني من المستوى الثاني التي تخلعها عليه الأعراف الاجتماعية. فانطلاقًا من الأسطورة بوصفها وهمًا، سرعان ما ينتهي بارت إلى التأكيد على أن الأسطورة شكل من أشكال التواصل، «لغة»، نسقُ معنًى من الدرجة الثانية، شبيهٌ بالكتابة التي ناقشها في كتابه السابق. فبذاءات إيبير على سبيل المثال، تمتلك معنًى من الدرجة الأولى بوصفها علاماتٍ لغويةً، لكن ما يفوق ذلك أهميةً هو معناها الأسطوري: البذاءة كعلامة للثورة. ويقدم «أسطوريات» مثالًا آخر: فعندما يفتح طالبٌ كتابَ قواعد اللغة اللاتينية ويَجِد مقولةَ آيسوب عن الأسد الذي يُطالِب بالنصيب الأكبر (لأن اسمي أسد)، فإنه يجد المعنى اللغوي من المستوى الأول أقل أهميةً بكثير من المعنى من المستوى الثاني الذي تحمله الجملة «أنا مثال نحوي يشرح اتساق الإسناد.» ومن ثَم، يمكننا القول إن كل شيء في الثقافة يعطي مثلًا: فرغيف الخبز الفرنسي يُشير إلى الطابع الفرنسي.

وكما يؤكِّد بارت الآن، لم يكن «درجة الصفر» مجرد تمرين في مجال تاريخ الأدب، بل «كتاب عن أسطورة اللغة الأدبية، حيث قدمتُ فيه تعريفًا للكتابة بوصفها دالًّا للأسطورة الأدبية؛ أي شكلًا مملوءًا سلفًا بمعنًى [لغوي] يَتلقَّى من مفهوم الأدب السائد في عصره معنًى جديدًا» («أسطوريات»). ومهما يكن محتواها اللغوي، تُشِر الكتابةُ إلى موقفٍ تجاهَ الشكل الأدبي؛ ومن ثَم تجاه المعنَى والنسق، وتروج لأسطورة عن الأدب تكتسب من خلالها دورًا ما في العالم. فعبْرَ تقصِّيه للمعاني الضمنية لبعض الأنشطة الأقل رقيًّا، يساعد كتاب «أسطوريات» في توضيح كيف يمكن للأساطير الأدبية أن تكتسب أهميةً اجتماعية.

تتسم الموضوعات التي يوجِّه إليها بارت سهامه النقدية في هذه المقالات بالتنوع الشديد. فأحيانًا يركز انتباهه على بعض المنتجات التي تُسبِغ عليها حملاتُ الدعاية دلالاتٍ أسطوريةً. فنجده يكتب عن أحدث موديل للسيارة «ستروين»، وعن الصورة الذهنية للبلاستيك التي بدأت تَظهَر في الخمسينيات، أو عن السيناريوهات الدراماتيكية الفريدة التي تَلعَب بطولتها مساحيق الغسيل والمنظفات السائلة: فالمنظفات سوائل مطهِّرة «تقتل» الأوساخ والجراثيم، في حين أن مساحيق الغسيل مواد فعَّالة تتغلغل في الأنسجة لتزيل الأوساخ، وتخلص قطعة الملابس من عدو ماكر ومراوِغ؛ «أن تقول إن «أومو» ينظِّف في العمق، هو أن تفترض أن النسيج له عمق، وهو ما لم يخطر ببال أحد من قبلُ.» يناقش بارت فكرة العالم الذي يتحول إلى مزار مقدَّس في الدليل السياحي، وتناول الإعلام لأخبار العائلة المالكة، والأطباق الطائرة، ودماغ أينشتاين، وغيرها من الموضوعات

الأسطورية. وبعد إبراز المعاني التي يُنظَر إليها كبديهيات، وتضخيمها بطريقة ساخرة أو تأمل معانيها الضمنية، يختتم بارت مقالاته بخلاصة موجَزة، تنتشلنا من براثن الأسطورة عبر الإشارة إلى المصالِح السياسية أو الاقتصادية التي تَقِف وراءها.

يأتي أبرع تحليلاته للمعاني الثقافية من المستوى الثاني في المقالة الافتتاحية لكتاب «أسطوريات»، التي تحمل عنوان «عالم المصارعة». فمن أجل إبراز التصنيفات والتمايزات التي تستخدمها الثقافةُ لإضفاء معنًى على السلوك، بإمكاننا أن نقارن بين ممارستين جسديتين متشابهتين مثل المصارعة والملاكمة، لتوضيح أن إنتاج معانٍ أسطورية مختلفة يستلزم فعليًّا وجود أعراف مختلفة. فبإمكاننا تخيل ثقافة تشترك فيها الرياضتان في أسطورة واحدة ويجري مشاهدتهما بالطريقة نفسها، لكن في ثقافتنا نحن ثمة فرق واضح في الروح يستلزم توضيحًا. فلماذا يُراهِن أحدُنا على مباريات الملاكمة ولا يُراهِن على مباريات المصارعة؟ لماذا سيبدو من الغريب أن يصرخ الملاكم ويتلوَّى من الألم، كما يفعل المصارع؟ لماذا يتم كسر القواعد في المصارعة باستمرار، ولا يحدث هذا في الملاكمة؟ تلك الفروق يتم تفسيرها من خلال مجموعة معقدة من الأعراف الثقافية تجعل من المصارعة عرضًا مسرحيًّا أكثر منها منافسة رياضية.

إن الملاكمة، كما يقول بارت، رياضة جانسينيَّة قوامها إظهار التفوق؛ حيث يتركز الاهتمام على النتيجة النهائية، والمعاناة الظاهرة يُنظَر إليها فقط كعلامة على هزيمة وشيكة. في المقابِل، فإن المصارعة ما هي إلا دراما ينبغي أن تكون كل لحظة من لحظاتها قابلة للفهم مباشَرة باعتبارها مشهدًا؛ والمصارعون أنفسهم شخصيات كاريكاتورية من لحم ودم تلعب أدوارًا أخلاقية، وتكمن أهمية النتيجة النهائية في هذا فقط؛ فيما تحمله من دلالة درامية. وهكذا، بينما في حالة الملاكمة تُفرَض القواعد على المباراة من الخارج، حيث تُشِير إلى حدودٍ لا ينبغي تجاوزها، فإنه في حالة المصارعة توجد القواعد بكاملها داخل نطاق المباراة، باعتبارها أعرافًا توسع من نطاق المعاني التي يمكن إنتاجها. فالقواعد موجودة لكي تُكسَر، حتى يكون بالإمكان تجسيد صورة «الوغد» بطريقة أكثر عنفًا وينخرط الجمهور في فورة غضب ثأري. فالقواعد تُكسَر بطريقة بادية للعيان (رغم إمكان حدوث ذلك من وراء ظهر حكم المباراة)، وأي كسر للقواعد لا يراه الجمهور سيكون بلا طائل. ينبغي تضخيم المعاناة؛ وبالفعل، كما يوضح بارت، ثمة تصورات معينة عن المعقولية والعدالة تشكل العوامل الأساسية التي تميز المصارعة عن الملاكمة وتجعل منها تلك الفرجة الباذخة والباعثة على الطمأنينة.

يعود انجذاب بارت للمصارعة إلى عدد من الأسباب؛ فهي تسلية شعبية وليست برجوازيةً؛ وهي تفضل المشهد على السرد، وتلتذُّ بالإيماءات المسرحية الدالَّة، وهي مُصطَنَعة بلا خجل، ليس فقط في علاماتها الدالة على الألم، والغضب، والمعاناة ولكن حتى في نتيجتها النهائية؛ فلا أحد سوف يُصدَم عندما يعرف أن المباريات ملفَّقة. وفيما بعدُ، في دراسته لأسطورة «الشرق» في كتاب «إمبراطورية العلامات»، يمتدح بارت الحياة اليومية في اليابان لما تتسم به من اصطناع؛ بقواعدها التفصيلية للسلوك، وتفضيلها للسطح على العمق، وعزوفها — على الأقل كما يراها الغربي — عن تأسيس ممارساتها على «الطبيعة». «لو أن ثمة «صحة» للغة، فإن أساسها هو اعتباطية العلامة. إن المُمْرِض في الأسطورة هو احتماؤها بـ «طبيعة» زائفة» («أسطوريات»).

تمتلك الأسطورة «حجة» جاهزة على الدوام؛ إذ يستطيع ممارسوها دائمًا إنكار وجود معنًى من الدرجة الثانية، ويزعمون أنهم يرتدون ملابس معينة؛ لأنها مريحة وعملية، وليس لأنها تحمل معنًى ما. بيد أن المعاني الأسطورية تمارس عملها رغم كل الإنكارات. ففي مثالٍ ذي طابع سياسي أوضح، يستشهد بارت بغلاف عدد من مجلة «باري-ماتش» يصور جنديًّا أسود يرتدي الزي العسكري الفرنسي ويؤدي التحية العسكرية، فيما عيناه شاخصتان إلى العلم. هذا هو المستوى الأول للدلالة؛ فالأشكال والألوان يتم تفسيرها بوصفها جنديًّا أسود يرتدي الزي العسكري الفرنسي. وعن هذا كتب بارت: «لكن سواء أكنتُ ساذجًا أم لا، فأنا أرى بوضوح تام ما يعنيه هذا بالنسبة إليَّ: أن فرنسا إمبراطورية عظمى، وأن جميع أبنائها، دونما أي تفرقة بينهم بسبب اللون، يخدمون بإخلاص تحت رايتها، وأنه لا يوجد رد على مَن يهاجمون استعمارًا مزعومًا أفضل من الحماسة التي يُبدِيها هذا الشاب الأسود في خدمة مضطهِديه المزعومين.» إن حقيقة وجود جنود سود بالفعل في الجيش الفرنسي تُضفي على هذه الصورة نوعًا من الطبيعية أو البراءة؛ فبإمكان المدافِعين عنها أن يزعموا أنها ببساطة صورة جندي أسود ولا شيء آخر، تمامًا كما يؤكِّد مَن يرتدون معاطف من الفراء أن ما يُهمُّهم هو فقط تدفئة أجسادهم. إن سوء الطوية الذي تنطوي عليه هذه الحجة المتكررة هو من أكثر الأشياء التي يستهجنها بارت في الأسطورة.

ثمة حقيقة مُربِكة تعمِّق نفوره بلا شك؛ إذ يتواطأ عالِم الأساطير مع ما يُهاجِمه، من خلال إبرازه ما يؤخذ مأخذ التسليم، وتوضيح المعاني الأسطورية. فعندما يقول بارت: إن السيارة الحديثة «هي المُعادِل الكامِل للكاتدرائيات القوطية العظيمة؛ أعني

أنها الإبداع الأسمى لعصر؛ صمَّمها فنانون مجهولون بعاطفة مُتَّقِدة، ويستهلكها، من خلال الصورة إن لم يكن بالاستخدام، شعب بأكمله يمتلكها باعتبارها أشياء سحرية خالصة»، فإنه يقدم نقدًا لعصرنا، لكنه يساهم أيضًا في تعزيز الأسطورة. فقد أشار عام ١٩٧١ أن تحليل الأساطير وشجبها ليسا كافيين؛ وبدلًا من السعي لترويج استخدامٍ أكثر فائدة للعلامات، ينبغي تحطيم العلامة نفسها («الصورة، الموسيقا، النص»). وسواء أكان ذلك أكثر فاعلية أم لا، فإنه من المؤكد أننا نستطيع أن نستنتج مما حدث منذ نشر «أسطوريات» أن تبديد الأوهام لا يقضي على الأسطورة، لكنه، من قَبِيل المُفارقة، يمنحها حرية أكبر. ذات يوم، كان بالإمكان إحراج السياسيين باتهامهم بالعمل على ترويج صورة معينة لأنفسهم، لكن مع تزايد وتيرة عملية تبديد الأوهام، تقلص هذا الإحراج، واليوم يناقش معاونو المرشح علنًا كيف أنهم يحاولون تغيير صورة سيدهم. ومثال آخر، عندما تحدد المقالات الصحفية أشياءَ بعينها بوصفها علاماتٍ لأسلوب حياة معين، فإن هذا لا يدمِّر فاعليتها كأسطورة، بل يجعلها، بوجه عام، مرغوبةً أكثر. ويصف بارت كيفية عمل هذه الآلية الثقافية في مجال الأدب؛ فأشد التيارات المناهضة للأدب صرامةً لا تدمِّر الأدب، بل تتحوَّل هي نفسها إلى مدرسة أدبية جديدة. كما تعمل هذه الآلية نفسها في المجالات غير الأدبية؛ ففضح الطرق التي يستخدمها رئيس جمهورية في التلاعب بالأحداث بهدف خلق صورة لنفسه لا يؤدي إلى تحطيم هذه الصورة، بل إلى احتمالات جديدة لِمَعانٍ من المستوى الثاني؛ إذ يمكن النظر إلى قرار أو عمل رئاسي ما، ليس باعتباره علامة لسياسة معينة، أو حتى كمساهمة في خلق صورة له، بل كعلامة على أنه مَعْنيٌّ بصورته. إن الأسطورة مادة حية، ولعلها لا تُقهَر.

يدشن بارت في كتاب «أسطوريات» تقليدًا جديدًا في تبديد الأوهام، كان يأمل أن تكون له نتائج سياسية. فقد ذهب عام ١٩٥٣ إلى أن «تحليل الأساطير هو الوسيلة الفعالة الوحيدة التي تمكِّن المثقَّف من القيام بفعل سياسي.»[1] ورغم أنه انحاز فيما بعدُ إلى الاستعاضة عن سخرية أو تهكم عالم الأساطير بنقد شامل للعلامة، فإن أعماله التي ظهرت في السبعينيات ظلت محتفظة بولع عالِم الأساطير بالمعاني من المستوى الثاني؛ وأضحتْ أساطير الحياة اليومية مصدرًا للكتابة بدلًا من أن تكون مناسبة لاتخاذ مواقف سياسية. وقد أشار في أحد الحوارات: «في الحياة اليومية، أشعر بنوعٍ من الفضول تجاه كل ما أراه وأسمعه، ولع فكري تقريبًا، ينتمي إلى مجال الروائي» («نسيج الصوت»).

والروائي، بحسب بارت، هو الرواية مطروحًا منها القصة والشخصيات؛ أي شذرات من ملاحظة ثاقبة، تفاصيل العالم بوصفها حوامل لمعنًى من المستوى الثاني. إن العين

الروائية القادرة على الْتِقاط التفاصيل، التي تُضْفِي الحيوية على «أسطوريات»، تظهر مجددًا فيما بعدُ في تراكيب «شذرات من خطاب في العشق»، الذي يرسم صورة لأسطورة الحب — خطاب العشاق بوصفه مستودعًا للصور الثقافية النمطية — وفي التأملات حول الحياة اليومية في «بارت بقلم بارت». وهناك يذكر بارت، على سبيل المثال، أنه حتى الطقس محمَّل بمعنًى أسطوري من المستوى الثاني: ففي أثناء حديثه عن الطقس مع امرأة تعمل في مخبَز، قال لها: «والضوء جميل جدًّا.» لكنها لم تُجِب بشيء، وأدرك لحظتها أن لا شيء ذا طابع ثقافي أكثر من الطقس: «لقد أدركتُ أن «رؤية الضوء» ترتبط بحساسية طبقة اجتماعية بعينها؛ أو بالأحرى، بما أن هناك صورًا للضوء «نابضة بالحياة» فمن المؤكد أن امرأة المخبَز تستمتع بها، فإن ما يتحدَّد اجتماعيًّا هو «الغامض»، المشهد؛ المشهد بلا معالم، بلا موضوعات، بلا أشكال، مشهد الشفافية.» بإمكاننا إذن القولُ بأن الضوء جميل من الناحية الموضوعية، بيدَ أن جمال الضوء أسطورة، تتداخل مع أعراف جماعة ثقافية معينة. هذا هو الاكتشاف الذي يتوصَّل إليه عالِم الأساطير؛ أن أكثر الملاحظات «طبيعية» عن العالم تعتمد على شفرات ثقافية. وكما يقول باسكال، إن كان العُرف طبيعة ثانية، كما يتجلَّى هذا بوضوح في تلك الثقافات التي تَكتَسِب مَظهَر الطبيعة، فلعلَّ الطبيعة إذن عُرْف ثانٍ وحسب.

الفصل الرابع

الناقد

رغم تعدد نشاطات بارت غير التقليدية، فقد كرَّس جزءًا كبيرًا من وقته للمهمة الأساسية للناقد، والمتمثلة في تفسير أعمال الكُتَّاب وتقييمها. كتب بارت العديدَ من المقدمات والتصديرات، لمؤلَّفات تجريبية معاصرة وأعمال فرنسية كلاسيكية، غير أن أهم أعماله كناقد تَندَرِج في فئتين: الكُتُب التي قدَّم فيها تحليلًا لمجمل أعمال كتَّاب من عصر سابق — ميشليه، وراسين، وساد — والمقالات التي دَافَع فيها عن الكتَّاب الطليعيين — بريخت، وروب جرييه، وسوليرز — ودافَع بحماس عن تصور معين لمهمة الأدب في العالم المعاصر.

لقد كان بارت دائمًا أستاذ المفاجآت، وكتابه المبكِّر عن ميشليه يُظهِر جانبًا من هذه الموهبة. وإذ يحتفي كتابه «الدرجة صفر» بالمشروعات الأدبية الحداثية الواعية بذاتها، فإن المرءَ يتخيل أن يتحول مؤلفه تاليًا إلى كامو أو بلانشو؛ وهما مؤلِّفان معاصران سَعَيَا لممارسة الأدب المناهض للأدبية الذي أتى على وصفه. وبدلًا من ذلك، اتجه بارت إلى جول ميشليه، وهو مؤرخ مشهور غزير الإنتاج من القرن التاسع عشر، وكاتب ذو أسلوب برَّاق ووطني غيور، ومعجب بالثورة الفرنسية وبعصور وسطى غامضة وآسِرة، أرَّخ لها في مجلدات عديدة من الكتابة التاريخية واسعة الخيال. ورغم أن كتابة ميشليه لا تحتوي على أيٍّ من قيود الوعي الذاتي التي يزعم بارت أنها تعجبه، فيبدو أنه أحد الكُتَّاب الذين يُكنُّ لهم بارت حبًّا عميقًا، إلى جانب كلٍّ من بروست وساد. وأثناء إقامته في المَصَحَّة، قرأ بارت جميع أعمال ميشليه — وهو إنجاز خارق — وقام بنسخ كل الجمل التي أعجبتْه أو تلك التي انطوتْ على تكرار لشيء لافت. «ومن خلال ترتيب تلك البطاقات، وهو ما يُشبِه قليلًا ما يَفعَله المرء بأوراق اللعب من باب التسلية، لم يكن بوسعي أن أتجنَّب التوصل إلى سِجل من التيمات» («إجابات»).

هذا السجل أصبح كتاب «ميشليه بقلمه» (١٩٥٤)، وهو كتاب يُعنَى بما أسماه بارت «الأسلوب» في كتابه «الدرجة صفر»: «شبكة منظمة من الهواجس» تتجلَّى بوضوح في عالم ميشليه ذي الخيال الخصب. فهو يستبعد أفكار ميشليه لصالح ما يسمِّيه «تيمات وجودية»؛ أي ما تتضمنه كتابته من استثمار كثيف في مواد وخواص متنوعة: الدم، الدفء، الجفاف، الخصوبة، الطراوة، الذوبان (فثمة مقطع شهير من كتابه «الثورة الفرنسية» يقابل فيه بين جفاف روبسبير وعقمه وبين الدفء الحيوي للدهماء). «فَلتُجرِّدْ ميشليه من تيماته الوجودية، ولن يتبقَّى لك سوى برجوازي صغير غير جدير بالاهتمام.»

وفي حين أكد «الدرجة صفر» على المعاني الضمنية الأيديولوجية للشكل الأدبي، فإن «ميشليه» نأى بنفسه عن مثل تلك الأسئلة ليقدم وصفًا لعالم من الخواص والمواد المتباينة. وهكذا أخرج لنا بارت عملًا وثيق الصلة بالتطورات الراهنة في النقد الفرنسي؛ حيث ظهر نموذج لمناقشة أهمية الجواهر المادية للتفكير الشعري وغير الشعري من خلال «التحليل النفسي» الذي قدَّمه جاستون باشلار للعناصر الأربعة؛ التراب، والهواء، والنار، والماء. زعم بارت أنه لم يقرأ أعمال باشلار، وهو أمر محتمل تمامًا؛ لكن أعمال باشلار كان يُنظَر إليها كإسهام في مجال النقد الفينومينولوجي المتنامي، الذي تناول الأعمال الأدبية ليس كمنتجات ينبغي تحليلها بل كتجلِّيات للوعي؛ وعي أو خبرة بالعالم تدعو القُرَّاء للمشاركة فيها. فكتابا «دراسة في الزمن البشري» (١٩٥٠)، و«المسافة الداخلية» (١٩٥٢) لجورج بوليه كانا قد ظهرا حديثًا؛ ونشر جان ستاربونيسكي توًّا كتابه «مونتسكيو بقلمه» (١٩٥٣) في السلسلة التي كان بارت يكتب لها، وفي العام التالي قام ألبرت بيجوين، وهو ناقد فينومينولوجي ينتمي إلى ما كان يُعرَف ب «مدرسة جنيف»، بنشر كتابَيْن آخَرَيْن في هذه المجموعة (عن باسكال وبيرنانوس). والأهم من هذا كله، ربما، كتاب «الأدب والأحاسيس» لجان بيير ريتشارد الذي ظَهَر في الوقتِ نفسه ونَادَى فيه صراحةً بما يَبدو أنه الافتراض الأساسي لكتاب بارت عن ميشليه: «يبدأ كلُّ شيء في الإدراك الحسي؛ فالجسد، والأشياء، والحالات المزاجية تشكِّل جميعها فضاءً أوليًّا للذات»، وهنا في الشعور المادي، تولد الأشكال والتيمات والصور الأدبية.

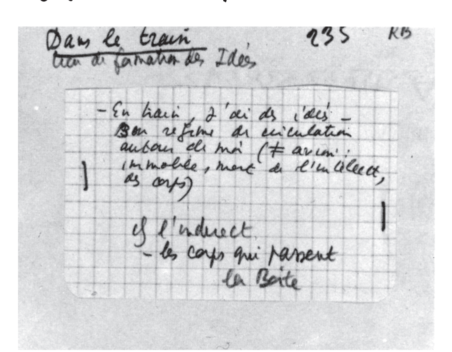
لقد بدا «ميشليه بقلمه» جزءًا من موجة جديدة من النقد الفينومينولوجي، غير أنه في ضوء أعمال بارت اللاحقة، ثمة شيئان يَلْفِتان الانتباه بشدة؛ أولًا: استخدم بارت منهجًا مكَّنه من تحويل كتابة ميشليه إلى سلسلة من الشذرات المشهدية، وهو منهج لا يربط غايات الكتابة بالاستمرارية، وتطوير الحبكة، والبنية — كل الخصائص التي تميز

ملاحظات

Bêtise
Gide, Journal
Retour Vertige
("Sincérité")
cf B et P
les bêtises des gens
intelligents sont
fascinants

في الفراش …

انقلاب: أصل البحث، تتتبع الملاحظةُ الحركةَ بمختلف انعطافاتها والتفافاتها.


Dans le train 235 RB
Lieu de formation des Idées

– En train, j'ai des idées –
Bon régime de circulation
autour de moi (≠ avion :
immobile, mort de l'intellect,
des corps)

cf l'indirect
– les corps qui passent
la Boîte

… في الخارج …

la Déesse Homo (Homosexualité

Homosexualité : tout ce qu'
elle permet de dire, de faire,
de comprendre, de savoir etc. :
Donc une cristallisatrice, une
médiatrice, une ~~[illegible]~~ figure
d'intercession :
→ la Déesse Homosexualité

… أو على طاولة الكتابة.

شكل ٤-١: ملاحظات.

بلا شك عمل ميشليه كمؤرخ — إنما بلذة الشذرات النصية، اللذة التي يجدها القارئ في الجمل الغريبة وما تحمله من صور. وثانيًا: تلك اللذة النصية، التي تقود بارت إلى الكتابة عن تلك النصوص وحولها، يتم ربطها بالجسد. فثمة صلة مفترضة بين الكتابة والخبرات الجسدية الخاصة بالمكان والمادة.

وفيما بعدُ، سيركز بارت بوجه خاص على العلاقة بين كتابته والخبرات الجسدية، كأن بإمكان الأحاسيس الجسدية أن تعمل كأصل أو كأساس.[1] ورغم أن النقد الفينومينولوجي يُعنَى صراحةً بالخبرات أو «المظاهر» المتعلقة بالظواهر (العالم كما يَظهَر للوعي)، فإنه على ما يبدو يقود ممارسيه إلى التعامل مع الخبرة الجسدية التي طرحوها باعتبارها أساسًا طبيعيًّا من نوع ما. وتعود أكثر أعمال بارت تعقيدًا إلى ذلك الإحساس الأساسي السابق على الفكر، الذي يُعَدُّ أساسًا طبيعيًّا لها. وتعمد أكثر أعمال بارت حدَّةً وغزارة إلى محاربة هذا النوع من التعمية الذي يحوِّل الثقافة إلى طبيعة؛ وبالنظر إلى أعماله اللاحقة، التي تؤسس الكتابة استراتيجيًّا على الجسد، فإنه ينبغي أن نسأل إذا كانت هذه تعمية من النوع ذاته. إن كتاب «ميشليه بقلمه» يتنافى بوضوح مع التزامات بارت الأدبية والسياسية عام ١٩٥٤، ويستكشف مواقف سوف تعاود الظهور لاحقًا.

ورغم أن كتاب «مع راسين» يشبه كتاب «ميشليه بقلمه» في تركيزه على عالم يتسم بالخيال الجامح، فإنه لا يتضمن كتابةً فاتنة مؤلَّفة من جمل وشذرات، ولا وصفًا فينومينولوجيًّا يركز على المواد والخواص. فإذ يبدو بارت أقل اهتمامًا بلغة راسين وخياله منه بالعالم التراجيدي الذي تُسجَن فيه شخصياته، يشرع فيما أسماه «أنثروبولوجيا الإنسان الراسيني» باستخدام «لغة تحليل نفسي معتدلة». وإذ يتساءل عن نوع المخلوقات التي تسكن هذا العالم، يَضَع مسرحياته بعضها فوق بعض، ويتعامل معها باعتبارها تجسيدات متنوعة لنسق التراجيديا الراسينية، ويسعى إلى تحديد العلاقات الأساسية التي تولد مواقفها وشخوصها. كما يؤكد بارت بوجه خاص على تركيب مؤلَّف من ثلاث علاقات: القوة، والمنافسة، والحب، يمكن العثور عليه في أسطورة القطيع البدائي، كما يرويها فرويد وآخرون؛ فبعد أن تكاتَفوا معًا لقتْل الأب الذي كان يسيطر عليهم ويَمْنَعهم من اتخاذ زواجات لهم، يقوم الأبناء في نهاية المطاف بخلق نظام اجتماعي (تحريم زنا المحارم) للتحكم في المنافسة بينهم. «هذه القصة، حتى وإن كانت محض خيال، تمثل مجمل أعمال راسين المسرحية.» وإذا جمعتَ مسرحياته معًا مُشكِّلًا منها

تراجيديا واحدة، «فستكتشف شخصيات هذا القطيع البدائي وأفعاله ... يجد المسرح الراسيني اتساقه فقط على مستوى هذه الأسطورة الموغلة في القِدَم.» فتَحْتَ السطح «يقبع الأساس العتيق، هناك في متناول اليد.» وتستمد الشخصيات خصائصها من الموقع الذي تشغله في هذا التشكيل العام للقوى.

في «مقالات نقدية» زعم بارت أن الكاتب ينتج «إيحاءات بالمعنى؛ أشكالًا إنْ جاز القول، والعالَم هو الذي يقوم بمَلئها.» وهذا من شأنه أن يجعل من النقد فن الملء؛ أو ربما يمكننا القول — اتساقًا مع فكرة بارت عن الكاتب باعتباره مجربًا عامًّا — إن الناقد يجرِّب أشياءَ متنوِّعة لملء هذه الفجوات، مستخدمًا، في التجارب التي يُجرِيها على كاتب أو عمل أدبي، اللغات والسياقات المتاحة له. هكذا يقدِّم بارت لكتاب «مع راسين»: «دعونا نجرب على راسين، استنادًا إلى صمته، كل اللغات التي يوفرها لنا قرننا هذا.» إن راسين «صامت»؛ لأنه يخلق أشكالًا توحي بمعنًى لكن دون أن تحدِّده. فمسرحياته «موقع فارغ مفتوح على الدلالة إلى الأبد.» وإن كان هو أعظم كاتب فرنسي، فإن «عبقريته لا تكمن في أيٍّ من الفضائل التي صنعت شهرته بشكل متعاقب، وإنما تكمن بالأحرى في قدرته التي لا مثيل لها على جعل نصه متاحًا، ما يمكِّنه من البقاء إلى الأبد داخل مجال أي لغة نقدية.»

وإنها لجرأة محسوبة أن تطلق على هذه الأعمال الكلاسيكية الفرنسية العظيمة «موقعًا فارغًا»، شأنها شأن القرار بتجريب لغة التحليل النفسي على مؤلف يُنظَر إليه عادةً كذروة للنقاء، والاحتشام، والصنعة الواعية. والنتيجة، قراءة هجينة مُثيرة للجدل، تمتزج فيها بصعوبة مقاربات ثلاث يُعنَى بارت باستكشافها: الوصف الفينومينولوجي لعالم ذي خيال جامح، والتحليل البنيوي لنسق ما، واستخدام «لغة» معاصرة في إنتاج تفسيرات موضوعاتية لأعمال مفردة. لكن ما حدث هو أن وصف العالم الجامح الخيال فقدَ كثيرًا من شخصيته الفينومينولوجية عندما أصبح تناول «الأساس الموغِل في القِدَم» بنيويًّا، واتجه إلى البحث عن الاختلافات والعلاقات وليس عن الخواص؛ كذلك فإن المحاولة البنيوية لتناول المسرحيات باعتبارها نتاجًا لنسق من العلاقات الشكلية انحرفت عن مسارها نتيجةَ السعي لإنتاج قراءة موضوعاتية مدهِشة لكل مسرحية على حِدَة استنادًا إلى لغة الأسطورة والتحليل النفسي. إن «مع راسين» كتابٌ مُثيرٌ للجدل يستمد منه كل قارئ مجموعة من الأفكار حول راسين، وبَرهَنَ لجمهور واسع أن قراءة مؤلفات النقد الأدبي (أو على الأقل، أعمال «النقد الجديد»، كما كان يُطلق على النقد ذي النزعة

النظرية) يمكن أن تكون تجربة آسِرة، بيدَ أنه لا يمثِّل نموذجًا سيعود إليه بارت أو غيره فيما بعدُ.

في كتاب «ساد/فورييه/لويولا»، حيث يعود بارت إلى تناول أعمال كاتب ما بوصفها نسقًا، ثمة جانبان من كتاب «مع راسين» يتم التأكيد عليهما وتحويلهما. فالفكرة المأخوذة من اللغويات، القائلة بأنه بالإمكان إنتاج «أجرومية» لأعمال أي مؤلف، واكتشاف عناصرها الأساسية وقواعد تأليفها، بدتْ كأنها تجلٍّ غير هام نسبيًّا للنزعة الاختزالية التي تَقِف وراء «حول راسين». وفي «ساد/فورييه/لويولا» تصل هذه المشابهة اللغوية إلى تمام تحققها: حيث يتم تناول الكتَّاب الثلاثة بوصفهم «محاسبين»، أو مبتدعي «لغات» خاصة. فالسرد المسهب لمغامرات ساد الجنسية، والمجتمع اليوتوبي الذي ابتدَعَه فورييه، ووصفات التدريبات الروحية لدى لويولا، تكشف جميعها عن النزعة ذاتها للتمييز، والتنظيم، والتصنيف؛ لقد اجتهدوا في تشييد أنساق محكمة البناء تقوم — شأنها شأن اللغة — بإنتاج الدلالة في المجالات التي صاغوها.

كتب بارت يقول: «ثمة أجرومية إيروتيكية لدى ساد، (أجرومية إباحية) بعناصرها الإيروتيكية الأولية وقواعد التوليف»، حيث تسعى الإيروتيكية السادية إلى «توليف أفعال فاحشة معينة وفق قواعد دقيقة، بغية أن تخلق من سلاسل ومجموعة الأفعال تلك «لغة» جديدة، لغة أفعال لا أقوال، لغة جريمة، أو شفرة جديدة للحب، لها نفس دقة وإحكام الحب العذري.» والوحدة الصغرى للشفرة الإيروتيكية هي الوضعية الجسدية، «أصغر توليف ممكن، حيث إنها تجمع فقط بين فعل ونقطة تطبيقه الجسدية.» وإضافة للأوضاع الجنسية، ثمة «مُشغِّلات» مثل الروابط العائلية، والمكانة الاجتماعية، والمتغيرات الفيسيولوجية. وبالإمكان أيضًا التوليف بين الوضعيات الجسدية لتكوين «عمليات» أو لوحات إيروتيكية مركبة، وعندما تُمنح العمليات تطورًا زمنيًّا، فإنها تصبح «أحداثًا». يتابع بارت قائلًا إن جميع تلك الوحدات:

> تخضع لقواعد التوليف أو التركيب. وهي قواعد من شأنها أن تسمح بمنح اللغة الإيروتيكية قوانين شكلية مناظِرة «للبِنَى الشجرية» التي يستخدمها علماء اللغويات … ثمة قاعدتان أساسيتان في الأجرومية السادية؛ وهما عبارة عن إجراءات نظامية يستطيع السارد عن طريقها أن يحشد وحدات «معجمه» (الوضعيات الجسدية، الأشكال، الوقائع). القاعدة الأولى هي الشمول: في «عملية» ما ينبغي إنجاز أكبر عدد ممكن من الوضعيات الجسدية في وقت

واحد. والقاعدة الثانية هي التبادلية؛ ... حيث يمكن إبدال جميع الوظائف إحداها بالأخرى، وكل شخص يستطيع، وينبغي له، أن يكون بالتبادل، جلادًا وضحية، جالدًا ومجلودًا، آكل براز ومتبرزًا، وهكذا دوالَيْك. تلك القاعدة ذات أهمية محورية؛ أولًا: لأنها تَجعَل من الإيروتيكية السادية لغةً شكلية بمعنى الكلمة، تحتوي فقط على فئات أفعال وليس على مجموعات أفراد؛ ما يؤدِّي إلى تبسيط الأجرومية إلى حدٍّ بعيد. وثانيًا: لأنها تمنعنا من تقسيم الجماعة السادية وفق أدوار جنسية.

«ساد/فورييه/لويولا»

إضافة إلى اكتشافه دورًا نقديًّا أكثر أهمية للنموذج اللغوي، يُجري «ساد/فورييه/لويولا» تحولًا عميقًا على جانب آخر من كتاب «مع راسين». فقيام بارت في هذا الكتاب بتطبيق لغة الجنس أو التحليل النفسي على راسين وشخصياته يمكن أن يبدو محاولةً لصدم جمهور فرنسي لديه إيمان راسخ بالاحتشام الراسيني، بينما يوضح بارت في «ساد/فورييه/لويولا» أنه مهتم بوجه خاص بالنتائج المترتبة على إقامة تماسٍّ بين لغات متنافرة، كما هو الحال في الصرير الناجم عن الاحتكاك بين المصطلحات التقنية للغويات وبين المحتوى العنيف للخيالات الجنسية لدى ساد. تلك ليست سخرية من صروح ثقافية بقدر ما هي استكشاف للنتائج المترتبة على التوليف بين اللغات.[2]

يوضح «ساد/فورييه/لويولا»، شأنه شأن «ميشليه» و«مع راسين»، أن محاولة تجريب اللغات المعاصِرة في تناول أعمال مؤلف من عصر آخَر لا تهدف إلى جعل أعماله «وثيقة الصلة» عن طريق تبيان أن لديها ما تقوله بشأن مشاكلنا الراهنة. فهذا من شأنه أن يجعلها مشروعًا موضوعاتيًّا، يركز على سيكولوجية الحب لدى راسين أو آراء ميشليه السياسية. وعلى العكس من ذلك، فإن استخدام بارت للغات المعاصرة يؤكد بوجه عام على غرابة الكتابات التي يعالجها؛ مثل هواجس ميشليه، وعالم راسين الخانق، وهوس التصنيف لدى ساد وفورييه ولويولا. وكما يقول فإنه ليس واحد من الثلاثة الأخيرين «يمكن تحمله؛ فكل واحد منهم يمنح اللذة، والسعادة والتواصل استنادًا إلى نظام صارم، أو — ما هو أسوأ — استنادًا إلى نظام توليفات.» إن مؤلفات بارت التي تتناول هذه الأعمال لا تكتشف تيمات وثيقة الصلة، بل تسعى، خلافًا لذلك، إلى «سلخ النص» عن

رؤاه ومقاصده — «الاشتراكية، الإيمان، الشر» لدى فورييه ولويولا وساد على الترتيب — و«السطو» على لغته، «بغية تفتيت نص الثقافة، والمعرفة، والأدب القديم، وبث معالمها في صيغ يستحيل التعرف عليها، مثلما يقوم أحدهم بإخفاء مسروقات.» إنه برنامج نقدي فريد من نوعه بكل تأكيد؛ فما يثير اهتمامه هو الغرابة وليس الألفة، ويجد متعته في الشذرات. إن بارت غير مَعنيٍّ، بصورة لافتة، بوصف معالم أو بنية أعمال مفردة، بل هو يسعى — من خلال السطو على لغة كتَّاب من الماضي — إلى استجلاء ممارسات الكتابة وتضميناتها فيما يتعلق بالمعنى والنظام بدلًا من تفسير وتقييم أعمال منتهية.

يَظهَر هذا أيضًا بوضوح في النشاط الأساسي الآخَر لبارت كناقد، المتمثل في دفاعه عن ممارسات أدبية طليعية بعينها. فقضيته الأولى هي الكتابة المسرحية، وهي عبارة عن استخدام اجتماعي لشكل أدبي اكتشفه في أعمال بريخت في الخمسينيات. ففي أثناء دراسته الجامعية، أسس بارت فرقة مسرحية لأداء المسرحيات الإغريقية، وبعد انتهاء الحرب ساهم في تأسيس مجلة «تياتر بوبيولير» التي شنَّت هجومًا على الدراما التجارية السائدة في ذلك الوقت ودعت إلى مسرح يعالج القضايا الاجتماعية والسياسية. وبينما نجح سارتر في ابتداع دراما سياسية، سعى بارت إلى تصور مسرح سياسي لا يقترن برؤية مبسطة للغة والشكل. وعندما أحضر بريخت فرقته المسرحية «مجموعة البرلينيين» إلى باريس عام ١٩٥٤، وجد فيه بارت ضالته. فكما يروي لنا، «شب حريق في جسدي» لدى مشاهدة عرض «الأم الشجاعة» وقراءة مقطع من مؤلفات بريخت عن المسرح في برنامج العرض المطبوع («نسيج الصوت»). وكما كتب عام ١٩٧١: «لايزال بريخت شديد الأهمية بالنسبة إليَّ، وتزداد أهميته؛ كونَه لم يتحول إلى موضة ولم يُفلِح بعدُ في أن يصبح جزءًا من الطليعة التي تؤخذ مأخذ التسليم. إن ما يجعله نموذجيًّا، ليس ماركسيته ولا جمالياته (رغم أن الاثنتين مهمتان للغاية)، إنما طريقته في الجمع بين الاثنين؛ أي التحليل والتفكير الماركسيين حول المعنى. فقد كان ماركسيًّا أمعن التفكير في وقع العلامات، وهو أمر نادر جدًّا» («إجابات»).

لقد قدَّم بريخت الممارسة الدرامية الجديدة التي كان بارت يبحث عنها وأمدَّه بمنظور نظري ساعَدَه في توضيح عيوب المسرح الغربي التقليدي. إن كتابات بارت عن الدراما على مدار السنين، حتى وإنْ لم تذكر بريخت صراحةً، إنما تعكس فكرة بريخت عن التغريب، وأطروحته الرئيسية القائلة بأن المسرح المؤثر لا يتطلب توحدًا عاطفيًّا مع الشخصيات الرئيسية بل الاحتفاظ بمسافة نقدية تمكننا من الحكم على مواقفهم

واستيعابها. فالهدف في مسرحية «الأم الشجاعة»، كما يوضح بارت، هو «أن يبيِّن لهؤلاء الذين يؤمنون، مثل «الأم الشجاعة»، بحتمية الحرب؛ أن الحرب، على وجه الدقة، ظاهرة بشرية، وليست أمرًا محتومًا … ولأننا نرى «الأم الشجاعة» عمياء، فإننا نرى ما لا تراه … وندرك، ونحن في قبضة هذا الوضوح الدرامي الذي هو أكثر أشكال الإقناع مباشرة، أن «الأم الشجاعة» ضحية ما لا تراه، وهو عبارة عن شرٍّ يمكن إصلاحه» («مقالات نقدية»).

مثال آخر: إن توحد الجمهور مع مارلون براندو في فيلم «على رصيف الميناء» لإيليا كازان يُضعِف من القوة السياسية لهذا الفيلم؛ ذلك لأنه رغم أن الاتحاد الفاسد يُمنَى بالهزيمة، والزعماء يتم تقديمهم بشكل ساخِر، فإننا نتوحد في النهاية مع براندو عندما ينصاع لمشيئة أرباب العمل والنسق. وكما يكتب بارت:

> نقع هنا على حالة ينبغي أن نطبق عليها منهج تبديد الأوهام الذي يطرحه بريخت وأن نفحص نتائج توحدنا مع الشخصية الرئيسية في الفيلم … فالطبيعة التشاركية لهذا المشهد هي ما تجعله، موضوعيًّا، مثالًا للتعمية … وفي مواجهة الأخطار المترتبة على تلك الآليات تحديدًا، يطرح بريخت منهجه في التغريب. فبريخت كان يطلب من براندو أن «يُظهِر» سذاجته؛ لكي يجعلنا نفهم أنه رغم أننا قد نتعاطف مع محنته، فإن الأهم من ذلك هو أن نَعِي أسبابها وطرق علاجها.
>
> «أسطوريات»/«برج إيفل»

ثمة ثلاثة دروس أساسية يجدها بارت في أعمال بريخت؛ أولًا: ينظر بريخت إلى المسرح (ومن ثم إلى الأدب) من منطلق معرفي وليس عاطفي، ومن ثَم يؤكد على آليات إنتاج الدلالة. فهو يتحدى فكرة العرض الموحد، ويوضِّح لبارت «أنه يمكن فصل شفرات التعبير إحداها عن الأخرى، وتخليصها من الوحدة العضوية اللزجة التي حَبَسها فيها المسرح الغربي» («الصورة، الموسيقا، النص»). «إن مسئولية الفن الدرامي لا تتمثل في التعبير عن الواقع بقدر ما تتمثل في الدلالة عليه» («مقالات نقدية»). فلا ينبغي أن تسعى الديكورات، والأزياء، والإيماءات إلى أن تكون «معبِّرة بطريقة طبيعية.» فالدلالة على جيش باستخدام بضع رايات، أفضل من التعبير عنه باستخدام آلاف المجاميع.

ثانيًا: ينبغي أن يستغل المسرح اعتباطية العلامة، وأن يلفت الانتباه لصنعته الخاصة بدلًا من محاولة إخفائها. تلك هي النسخة البارتية من مبدأ «التغريب» البريختي. فالممثلون والممثلات الذين يؤدون عملًا لراسين ينبغي أن ينطقوا جُمَلَهم الحوارية باعتبارها أبياتًا شعرية بدلًا من أن يحاولوا جعل هذه اللغة الشكلية، المحكمة البناء، تبدو كأنها تعبير طبيعي عن حالات نفسية. يستشهد بارت بفكرة بريخت أنه ينبغي للممثل أن ينطق كلمات الدور الذي يلعبه، ليس كأنه يعيشه ويرتجله، بل كـ «اقتباسات». إنه معجب بمجموعة من الممارسات المسرحية المصطنعة بلا خجل، بدايةً من عروض مصارعة المحترفين التي وصفها في «أسطوريات» وحتى مسرح «الكابوكي» ومسرح «بونراكو» للعرائس في اليابان اللذين احتَفَى بهما في «إمبراطورية العلامات». وهو يوضح أن ثمة إمكانية سياسية لتبديد الأوهام في أي عمل درامي يستغني عن مسرح الشخصيات والحالات النفسية الباطنية لصالح مسرح مواقف وسطوح. فالممثلون والكُتَّاب والمنتجون عليهم أن يَعُوا شعار بريخت المفضل: أتقدم مشيرًا إلى قناعي.

ثالثًا: «يؤكد بريخت على المعنى لكن دون أن يملأه» («مقالات نقدية»). فتقنيات التغريب التي ابتكرها مصمَّمة لإنتاج «مسرح وعي، وليس مسرح فعل.» أو، لكي نكون أكثر دقة، مسرح «وعي باللاوعي، وعي باللاوعي السائد على خشبة المسرح، هذا هو مسرح بريخت»، يقود الجمهور إلى الوعي بالمشكلات لكن دون طرح حلول لها بطريقة دعائية. وحتى إن كان هذا لا ينطبق على مسرح بريخت، فهو البرنامج الذي يدافع عنه بارت في مجال الأدب، والذي لا ينبغي أن يسعى إلى إخبارنا بما تعنيه الأشياء بل إلى لفت انتباهنا لطرق إنتاج المعنى. ويصوغ بارت هذه الرؤية عندما يكتب عن المسرح، بلغة قوامها عدد من التعارضات الأساسية: السطح مقابل العمق، الخارج مقابل الداخل، الخفة مقابل الثقل، العلامة مقابل الواقع، المسافة النقدية مقابل التوحد العاطفي، القناع مقابل الشخصية، الانقطاع مقابل الاستمرارية، الخواء أو الغموض مقابل امتلاء المعنى، الاصطناعية مقابل الطبيعية. هل بإمكان الفاعلية السياسية أن تكون ذات لمسة خفيفة؟ تلك هي الإمكانية التي يبدو أن بريخت يقدمها لنا.

وفي ذات الوقت الذي «شبَّ حريق» في جسده بفعل بريخت، أصبح بارت نصيرًا متحمسًا للروائي آلان روب جرييه، الذي خصص له أربع مقالات في «مقالات نقدية». ويقول بارت: «إن ما كان يفتنني طَوَالَ حياتي هي الطريقة التي يستخدمها البَشَر لجعْل عالَمهم قابلًا للفهم.» وتستكشف روايات روب جرييه هذه العملية من خلال

القيام بمحاولة بطولية، لكن مستحيلة، لمحو المعنى، ومن ثَم لفت انتباهنا إلى الطرق التي اعتَدْنا استخدامها لجعل الأشياء قابلة للفهم. وقد ذهب بارت في «الدرجة صفر» إلى أن تبنِّي كتابة ما — «طريقة لتصور الأدب»، «استخدام اجتماعي لشكل أدبي» — له نتائج ضمنية سياسية وأن التجريب الشكلي قد يكون نمط التزام، كما في المحاولة لكتابة أدب مناهِض للأدبية وإنجاز كتابة من الدرجة صفر. إن تمرد كامو ضد الأدب لم يمضِ بعيدًا؛ ذلك لأنه جعل من خلو العالم من المعنى «تيمة»؛ فالأشياء لا تزال تحمل معنًى؛ إذ إنها تدل على «العبث»، وهو الاسم الذي سرعان ما أَطْلَقَه القراء والنقاد على كتابته. أما روب جرييه فقد بدا لبارت أنه يحاول القيام بشيء أكثر جذرية، في محاولته لتفريغ المعنى أو تعليقه عن طريق إحباط افتراضاتنا عن المعقولية وقطع الطريق على تحركاتنا التفسيرية المعتادة. إن ما تحفِل به رواياته من وصْف تفصيلي، عديم السبب، وشخصيات فارغة، وحبكات ملتبسة، يجعلها تبدو للوهلة الأولى غير قابلة للقراءة؛ أي مستغلقة وفقًا للافتراضات التقليدية عن الروايات والعالم؛ لكن بارت يرى في «رفضه للقصة، والحدوتة، وسيكولوجية الدوافع، ودلالة الأشياء» مساءلة قوية لطرقنا في تنظيم خبراتنا الحياتية.

> وحيث إن ... الأشياء مدفونة تحت المعاني المصنفة، وهي التي يستخدمها البشر، من خلال الإدراك، والشِّعر، والاستخدامات المختلفة في خلع المعنى على كل شيء، فإن عمل الروائي يكون ذا طابع تطهيري بمعنًى ما؛ فهو ينقي الأشياءَ من فائض المعنى الذي يخلعه عليها البشر دونما انقطاع. كيف هذا؟ من الواضح أن ذلك يتم عن طريق الوصف. وهكذا ينتج روب جرييه وصفًا للأشياء يكون هندسيًّا بما يكفي لتثبيط أي محاولة لاستنباط معنًى شعريٍّ، ومفصلًا بما يكفي لكسر سحر السرد.
>
> «مقالات نقدية»

يؤكد هذا المقطع على أمرين؛ أولًا: ينظر بارت إلى كتابات روب جرييه، بما تتضمنه من وصف يحول دون استنباط معنًى، باعتبارها نصوصًا تتألف بكاملها من سطوح. لقد شكَّل العمق الداخلي، تقليديًّا، مجال عمل الرواية، التي تحاول الغوص في أعماق الشخصيات والمجتمعات، بغيةَ الوصول إلى عناصرها الأساسية، ثم اختيار التفاصيل بناءً على ذلك. ومن ثم فإن قراء روب جرييه الذين يحاولون تصور سيكولوجية ودوافع

الشخصيات وتفسير التفاصيل لا يتوصلون إلى فهم عميق لنصوصه؛ وفي أفضل الأحوال يجعلون منها أشياء مبتذلة.

وثانيًا: يُثنِي بارت على روب جرييه لكونه يتبنَّى كتابةً «تكسر سحر السرد»، فالروايات تحتوي عادةً على قصص، وقراءة الرواية معناها تتبع خيط قصصي من نوع ما. بيد أن بارت يفاجئنا بأنه لا يُعِير القصةَ أي اهتمام، فهو معجب بديدرو، وبريخت، وأيزنشتاين، على سبيل المثال؛ لأن كلًّا منهم يفضِّل المشهد على القصة، واللوحة الدرامية على التطور السردي. إنه يحب الشذرات ويبتكر طرقًا لتفتيت الأعمال الأدبية ذات الاستمرارية السردية. لكنه وجد في روايات روب جرييه نصوصًا تقاوم التنظيم السردي. فغالبًا ما يكون من الصعب جدًّا تجميع الشذرات معًا لبناء قصة، ولمعرفة «ما يحدث بالفعل» والتمييز بين الذكريات، والهلاوس، وتدخلات السارد على سبيل المثال؛ ومن ثم، فإن القارئ الذي يُجاهِد لبناء حكاية ما يكتسب وعيًا بمقتضيات التنظيم السردي، لكن عندما ينجح بالفعل في تكوين سردية ما، فإنه يتجاهَل بذلك ما تتضمنه الكتابة من تحدٍّ للسرد ويخطئ الهدف.

هاتان الاستراتيجيتان؛ إلغاء العمق وخلخلة السرد، هما ما يثيران اهتمام بارت بوجه خاص. ومقالتاه المبكرتان — «الأدب الموضوعي» و«الأدب الحرفي» — اجتهدتا كثيرًا للترويج لفكرة روب جرييه الشيئي؛ المكرس قبل كل شيء للوصف الموضوعي اللاإنساني، للأشياء التي توجد ببساطة «هناك». لكن مع ازدياد أُلفة الجمهور برواياته، أصبح من الواضح أنه بإمكانهم، خاصةً عن طريق تخيل وجود سارد، فهمها وامتلاكها مجددًا باعتبارها أدبًا. ومن ثم، فإن أكثر الأوصاف ميكانيكية، وأكثر التكرارات أو الفجوات إرباكًا، تصبح مفهومةً عندما ينُظر إليها باعتبارها أفكار سارد مشوش العقل. فرواية «في المتاهة» يمكن قراءتها باعتبارها خطاب سارد يُعانِي من فقدان الذاكرة. وبدلًا من «الأدب الموضوعي» يكون لدينا أدب ذاتي، تَجرِي وقائعه بالكامل داخل عقل سارد مختلٍّ.

عندما طُلب من بارت أن يكتب مقدمةً لكتاب عن روب جرييه ارتكب مؤلفه بالضبط كل ما حذَّرتْ مقالات بارت منه، مثل إعادة بناء الحبكات، وافتراض وجود سارد، وتحديد أنماط رمزية وتقديم تفسيرات موضوعاتية؛ اتخذ بارت موقفًا جديدًا، فقد ذهب في «نقطة بشأن روب جرييه» إلى أن هناك نسختين من روب جرييه؛ فمن ناحية، هناك روب جرييه الموضوعي، ومن ناحية أخرى، هناك روب جرييه الإنساني،

أو الذاتي. ويمكن قراءته بأيٍّ من الطريقتين، «ففي النهاية، هذا الالتباس هو المهم، هو ما يعنينا، وهو الذي يحمل المعنى التاريخي لمجمل أعمال مؤلف تبدو أنها ترفض التاريخ رفضًا باتًّا. ما هذا المعنى؟ إنه النقيض التام للمعنى؛ أي «سؤال». ما الدلالة التي تحملها الأشياء؟ ما الدلالة التي يحملها العالم؟» («مقالات نقدية»). «إن أعمال روب جرييه تصبح محنة للمعنى كما يفهمه مجتمع معين.» ويتبدَّى هذا في التغير الذي يطرأ على طريقة هذا المجتمع في التعاطي مع المعنى.

خلافًا لما يَعتَقِده كثيرون، لا تتمثَّل مهمة الأدب، كما كتب بارت في تصديره لكتاب «مقالات نقدية»، في التعبير عمَّا لا يمكن التعبير عنه؛ فهذا سيكون «أدبًا للروح» كما يسميه بارت بازدراء. بالأحرى، ينبغي أن يسعى الأدب إلى «نزع التعبير عما يمكن التعبير عنه»، وأشكلة المعاني التي نسبغها على الأشياء أو نفترض وجودها بصورة تلقائية. ومن ثَم يُعد روب جرييه حالةً نموذجية بالنسبة إلى بارت، والمقالات التي جمعها فيما بعدُ في كتاب «سوليرز كاتبًا»، تسند إلى فيليب سوليرز — وهو مبدع آخر في مجال النثر الطليعي — الدور نفسه المتمثل في محاولة «محو كتابة» العالم كما هو مكتوب أو مُدوَّن في خطابات سابقة. فالكاتب يناضل «لكي ينتزع لغةً ثانوية من حمأة اللغات الأولية التي يقدِّمها له العالم» («مقالات نقدية»). هذه اللغة — التي قد تكون مرتَّبةً، وقد تكون أنيقةً — يتخيلها بارت نظيفة وخفيفة، غير ممتلئة بالمعنى ولا تنوء تحت وطأته.

إن أخلاقيات اللغة تلك، ذات الأهمية المحورية في دفاع بارت عن الطليعة، قد تساعدنا في فهم سمة محيرة في كتاباته النقدية. فرغم رحابة ذائقته الأدبية — التي تشمل مؤلفين معاصرين ومؤلفين من الطراز القديم، ذوي أسلوب مقتضب وذوي أسلوب متدفق — فإنه لا يُبدِي أي اهتمام بالشعر. فهو لم يكتب قط عن الشعر، باستثناء راسين، الذي نادرًا ما يستوقفه شعره. ورغم أنه لا توجد نظرية شاملة تفسر إهماله هذا للشعر، فإن هناك العديد من الملاحظات العابرة، ويمكن للفصل الذي يحمل عنوان «هل هناك كتابة شعرية؟» في كتاب «الدرجة صفر» أن يلقيَ بعض الضوء على هذا الصمت المحير.

ثمة ملاحظات عديدة توحي بأن بارت يربط الشعر بالرموز، وامتلاء المعنى، وبمحاولات خلق علامات مُسبَّبَة وليست اعتباطية، ومن ثَم يرى فيه سمة الأدبية التي يحاول أبطال مثل بريخت، وروب جرييه، وسوليرز محاربتها. ومع ذلك، يأخذ بارت في «الدرجة صفر» خطًّا مختلفًا؛ حيث يذهب إلى أنه لا وجود لـ «الكتابة الشعرية»؛ ذلك

لأن الشعر الكلاسيكي لا يعتمد على أي استخدام خاص للغة (فهو جزء من الكتابة الكلاسيكية الأشمل)، من ناحية، والشعر الحديث «لغة تتسم بميل عنيف للاستقلالية يقضي على أي رهان أخلاقي»، من ناحية أخرى. قد نتوقع أن نراه متحمسًا لما أسماه «خطابًا مليئًا بالفجوات والالتماعات، مليئًا بالغيابات والعلامات الشَّرِهة دون أي غايات ثابتة أو مستقرة.» غير أنه يمضي في الكتابة عن محاولات الشعر الحديث لتدمير اللغة واختزال الخطاب إلى «كلمات باعتبارها أشياء ساكنة.» كما يزعم في «أسطوريات» أن الشعر يسعى إلى بلوغ حالة ما قبل سيميوطيقية يستطيع من خلالها إبراز الشيء في ذاته.

وحيث إن بارت لا يُبدي أي ميل للاعتقاد بأن الشعر يقدم واقعًا مباشرًا بلا وساطة، وحيث إن الطموحات المشكوك في أمرها التي ينسبها للشعر تبدو شبيهة بطموحات روب جرييه «الشيئي»؛ فإن المرء يَمِيل إلى افتراض وجود شيء آخر، وأن ثمة قوًى أخرى في ممارسة بارت النقدية تَقِف وراء هذا الإهمال للشعر. ورغم أن «الدرجة صفر» ينحِّي الشعر جانبًا من خلال إنكار وجود «كتابة شعرية»، يمكننا أن نذهب إلى أن هناك بالفعل «كتابة شعرية» وأن معاني الثراء والكثافة وعمق المعنى التي تتضمَّنها هي من القوة بحيث تثبِّط أشد المحاولات صرامةً لإنتاج شعر مضاد للشعرية. فعندما نقرأ جملةً مثل «بالأمس ذهبتُ إلى المدينة وابتعتُ مصباحًا» باعتبارها شعرًا، فإننا نعوِّل على شفرات رمزية (الإضاءة، التجارة)، وافتراضات عُرفية عن المعنى من أجل خلق احتمالات ثرية للدلالة. (في حالة إذا ما كانت القصيدة تتكون من هذه الجملة المقتضبة فحسب، يمكننا العثور على معنًى في ظل غياب أي جُمَل أخرى.) وفي «إمبراطورية العلامات»، يكتب بارت أن الإنسان الغربي يَجِد في شعر الهايكو شكلًا أدبيًّا مغريًا؛ لأن بإمكانك تسجيل انطباع واحد لا غير «وأيًّا ما تكن جملتك، فإنها ستصوغ درسًا، وتحمل رمزًا، وستكون أنت شخصًا عميقًا، بكل سهولة، وكتابتك مليئة بالمعنى.» إن «كتابتنا الشعرية»، نحن الغربيين، تخلق إيحاءً بالوفرة الرمزية وتجعلنا نقرأ قصائد الهايكو على هذا الأساس (في حين يتصور بارت أن في اليابان اليوتوبيَّة التي يتصوَّرها تظَلُّ تلك القصائد خالية من المعنى). فمن الصعب على الإنسان الغربي الهرب من امتلاء الدلالة التي يتسم بها الشعر، في حين أن ضغط المعاني الرمزية تقلُّ وطأته في الأشكال النثرية المطوَّلة. ومن خلال استبعاد الشعر من كتاباته النقدية، يحاول بارت تخليص الشعر من ثراء المعنى الذي يقترن به.



شكل ٤-٢: بارت ممسكًا السيجار.

كذلك، فإن بارت يجعل من الشعر كبش فداء بطريقة أخرى؛ حيث يقول في ختام «أسطوريات»: «الشعر كما أفهمه، بطريقة شديدة العمومية، هو البحث عن معانٍ ثابتة للأشياء يستحيل تجريدها منها.» فهو يسمح للشعر أن يمثل له بطريقة أسطورية السعي لبلوغ طبيعة أو حقيقة ما قبل سيميوطيقية، بحيث يغدو بالإمكان طرد هذا المشروع من نطاق الأدب عن طريق تنحية الشعر جانبًا. يُمَيِّز سارتر في «ما الأدب؟» بين الشعر (اللعب باللغة) والنثر (استخدام اللغة لمناقشة أمور العالم)؛ بحيث يمكن إسقاط الألعاب اللغوية من الاعتبار عبر تجاهل الشعر. وفي حين أن منطلقات بارت في هذا الصدد مختلفة تمام الاختلاف — فالنثر بالنسبة إليه تجارب تُجرَى على اللغة، في حين يسعى الشعر لتجاوز اللغة أو تحطيمها — فإنه منخرط بنيويًّا في العملية ذاتها؛

فمِن خلال قيامه بمحاولة تحوطها الشكوك لإلصاق سمة أدبية عامة بالشعر حصرًا، فإنه يستطيع تجاهل هذه الخاصية بعزوفه عن التطرق للشعر.

ويبقى عامل واحد. في محاضرته الافتتاحية في كوليج دو فرانس، قال بارت: «الأدب بالنسبة إليَّ ليس مجموعة أو سلسلة أعمال، ولا حتى مجالًا تجاريًّا أو ميدانًا تثقيفيًّا، إنما هو تدوين معقَّد لآثار ممارسة: ممارسة الكتابة» («محاضرات»). وإذ يُولِي بارت اهتمامه للممارسات الكتابية بدلًا من الأشكال المكتملة، فإنه يَمِيل إلى إهمال السوناتا، على سبيل المثال، لصالح كتابات نثرية مطوَّلة يمكنه أن يقتطع منها كما يحلو له، ليُبدِع شذراتٍ يمكن حشدها في خطابه النقدي. فهو لا يستجلي أشكالًا كتابية محكمة البناء بل يحتفي بفعالية سيميوطيقية، وهذا بلا شك السبب في أن العديد من كتاباته عن الأدب تتخذ أشكالًا غير تقليدية.

الفصل الخامس

الجدلي

في عام ١٩٦٣، نشر بارت مجموعة من المقالات عن النقد المعاصر في الملحق الأدبي لجريدة «تايمز» ومجلة «مودرن لانجويدج نوتس» الأمريكية، يشرح فيها لقرائه أن هناك نوعين من النقد في فرنسا، نقد أكاديمي وضعي كئيب، ونقد تأويلي، مبهج ومفعم بالحيوية (سرعان ما تم تعميده باسم «النقد الجديد»)، لا يَسعَى ممارسوه إلى البرهنة على حقائق حول العمل الأدبي بل إلى استكشاف معناه انطلاقًا من منظور فلسفي أو نظري. وقد أدَّتْ إعادة طبع هذه المقالات المثيرة للجدل في كتاب «مقالات نقدية» في العام التالي، إلى إثارة انزعاج الأوساط الأكاديمية. فمقال جريدة «لوموند» عن الكتاب (١٦ مارس ١٩٦٤)، بقلم ريمون بيكار، وهو أستاذ في جامعة السوربون، تجاهل بقية الكتاب وركز فقط على هذا «التشهير التافه وغير المسئول»، الذي من شأنه أن يعطي القارئ الأجنبي غير المطَّلِع فكرة خاطئة عن الجامعات الفرنسية.

لكن لعلها لم تكن فكرة خاطئة تمامًا؛ فلكي يشقَّ المرء طريقه كمدرِّس في النظام الجامعي الفرنسي، كان عليه أن يحرز تقدمًا ملحوظًا في درجة الدكتوراه المسماة «الدكتوراه الفرنسية»، وهي أطروحة بحثية ضخمة نادرًا ما يستغرق الانتهاء منها أقلَّ من عشر سنوات، والهدف منها هو إنتاج معرفة مدعمة بالوثائق. هذا نوع من النشاط البحثي لا يشجِّع على الابتكار المنهجي، أو التفكير النظري، أو التأويل غير التقليدي، والنقاد الذين بذلوا قصارى جهدهم لإنعاش وتطوير الدراسات الأدبية في فرنسا كانوا يعملون، في أغلب الأحيان، خارج نطاق النظام الجامعي، ويكسبون قُوتَهم من خلال الكتابة (جان بول سارتر، موريس بلانشو)، أو التدريس بالخارج (جورج بوليه، رينيه جيرار، لوي مارين، جان بيير ريتشارد)، أو العمل في مؤسسات خاصة تتبنَّى معايير مُغايِرة في تعييناتها (بارت، جيرار جينيه، تزفيتان تودوروف، لوسيان جولدمان). وبعد

عام ١٩٦٨، شهدتِ الأوضاع الجامعية بعض التغيير، لكن في أوائل الستينيات لم يكن التمييز الذي اقترحه بارت بعيدًا تمامًا عن الدقة.

يوجِّه بارت اتهامين اثنين للنقد الأكاديمي؛ أولهما: أنه في حين يكشف النقاد التأويليون عن انتماءاتهم الفلسفية والأيديولوجية — الوجودية أو الماركسية أو الفينومينولوجيا أو التحليل النفسي أو السيميوطيقا — فإن النقد الأكاديمي يدَّعي الموضوعية ويتظاهَر بعدم انطوائه على أي أيديولوجيا. ودون تقديم أي حجة نظرية، يدَّعي معرفته بالطبيعة الجوهرية للأدب، وباسم الفطرة السليمة، يَقبَل أو يرفض بانتقائية كلَّ ما يقدِّمه النقد الملتزِم أيديولوجيًّا. فهو قد يرفض التأويلات الفرويدية أو الماركسية بحجة أنها تتسم بالمبالغة أو الشطط (فهو يشد المكابح، بطريقة غريزية، كما يقول بارت)، دونما الإقرار بأن هذا الرفض ينطوي ضمنًا على منظور بديل لعلم نفس أو نظرية للمجتمع ينبغي توضيحها. تلك الانتقائية المهذبة التي تميز النقد التقليدي هي في حقيقة الأمر أكثر الأيديولوجيات صَلَفًا على الإطلاق، حيث تدَّعي معرفة الشروط التي في ظلها يكون كل منهج مغاير إما على صواب وإما يكون على خطأ. إن إخفاء الأيديولوجيا تحت غطاء من الفطرة السليمة هو ما يوجه له بارت أقوى احتجاجاته.

ثانيًا: وهذه الحجة ستبدو أقلَّ أُلفةً للقراء الإنجليز والأمريكان، يزعم بارت أن ما يرفضه النقد الأكاديمي هو التأويل المحايث. فهو يريد أن يفسر العمل الأدبي انطلاقًا من حقائق تقع خارج نطاقه تتعلق بعالم المؤلف أو مصادره. وإذ ينظر النقد الأكاديمي إلى العمل الأدبي باعتباره إعادةَ إنتاج لشيء خارجه، فإنه سوف يَقبَل، تحت شروط معينة، بالقراءات التحليلية النفسية باعتبارها استبصارات صحيحة لكن جزئية، في حالة إذا كانت تفسر العمل انطلاقًا من ماضي المؤلف، أو يقر بصحة القراءات الماركسية، في حالة إذا كانت تفسر العمل انطلاقًا من حقائق تاريخية. ثم يذهب بارت إلى أن ما لن يَقبَلَه النقد الأكاديمي هو «أن التأويل والأيديولوجيا يستطيعان أن يقررا ممارسة نشاطهما في نطاق يقع بكامله داخل إطار العمل الأدبي.» ويرى بارت أن استخدام اللغات النظرية في استكشاف بنية عمل ما يختلف تمام الاختلاف عن المُقاربات التي تبحث عن تفسيرات سببية خارج نطاق العمل. فالقراءة المحايثة التي تستخدم مفاهيم التحليل النفسي لاستجلاء ديناميات العمل الأدبي لا تحمل سوى شَبَه قليل بالمحاولة التحليلية النفسية لتفسير العمل باعتباره نتاج عقل مؤلف. إن النقد الأكاديمي في فرنسا، كما يقول بارت، يعادي التحليل المحايث؛ لأنه يقرن المعرفة بالتفسير السببي، ولأن تقييم

معلومات الطلاب أسهل من تقييم تأويلاتهم. إن أي نظرية في الأدب تستند إلى أهمية جمع المعلومات حول حياة الكاتب وعصره هي نظرية ملائمة لعملية إجراء الامتحانات ووضع الدرجات.

لعل بيكار قد انزَعَج بالقدر نفسه من مقالٍ لم يأتِ على ذكره بعنوان «تاريخ أم أدب؟» في كتاب «مع راسين»، يناقش بذكاء إخفاقات عدد من الكتب النقدية عن راسين، من بينها أطروحة بيكار للدكتوراه «الحياة المهنية لجان راسين»؛ وهو واحد من بين أعمال عديدة «جديرة بالإعجاب لكنها تخدم قضية مشوشة.» يرى بارت أن الأساتذة المخلصين للتاريخ الأدبي سمحوا لافتتانهم بالكاتب وإنجازاته أن يحجب الأسئلة الحقيقية التي تتطلب إجابات تاريخية؛ أسئلة تتعلق بتاريخ الوظيفة الأدبية أو المؤسسة الأدبية في عصر راسين. بالنسبة إلى بيكار، «لا يزال التاريخ، بصورة حتمية، المادة الخام لرسم الصورة الشخصية.» و«مَن يُرِدْ أن يكتب تاريخًا أدبيًّا، فعليه أن يتخلَّى عن راسين الفرد وينتقل إلى مستوى التقنيات، والقواعد، والطقوس، والعقليات الجمعية»، ليناقش النمط العام للمِهَن الأدبية في تلك الحقبة. وعندما يركز النقاد على راسين باعتباره مصدر تراجيدياته، وهو ما يُعَدُّ تأويلًا وليس تأريخًا، فإنهم يميلون دائمًا إلى «شد المكابح»، كما لو أن «ما تتسم به الفرضية من حياء وعادية دليل على صحتها.» وإذ يربطون بين الكاتب وأعماله، فإنهم يعتمدون على علم النفس، ويبلغون ذروة حيائهم، تحديدًا، عندما يتعين عليهم أن يعلنوا صراحة عن علم النفس الذي يعولون عليه.

> من بين كل المقاربات التي تتناول الإنسان، فإن علم النفس هو أكثرها استعصاءً على البرهنة، وأكثرها تأثرًا بعصره؛ ذلك لأن معرفة الذات العميقة هي وهم في حقيقة الأمر، هناك فقط طرق مختلفة لصياغته. فراسين يُتِيح نفسه بسهولة للغات عديدة: التحليل النفسي، الوجودية، التراجيديا، وعلم النفس (وثمة لغات أخرى يمكن ابتكارها، ولغات أخرى سوف تُبتكر)، لكن لا واحدة منها بريئة. غير أن الاعتراف بهذا العجز عن بلوغ حقيقة راسين معناه، على وجه الدقة، الاعترافُ أخيرًا بالمكانة الخاصة للأدب.
>
> «مع راسين»

هذا هو ما لم يستطع بيكار قبوله، كما أوضح ذلك في كتاب صغير بعنوان «نقد جديد أم أكذوبة جديدة؟» عاد فيه، في السنة التالية، إلى نزاعه مع النقد الجديد؛ إذ أعلن

أن «ثمة حقيقة حول راسين بإمكان أي شخص أن يتوصل إلى القبول بها. واستنادًا إلى الحقائق اليقينية للغة، وتضمينات الاتساق النفسي، والمتطلبات البنيوية للنوع الأدبي، سينجح الباحث الدءوب، المتواضع في استخلاص حقائق لا تَقبَل الشك، تحدد، بصورة ما، مساحات للموضوعية (يستطيع انطلاقًا منها — بحرص شديد — أن يجازف بطرح تأويلات).»[1] وإذ شن هجومًا على النقاد التأويليين الذين أثنَى عليهم بارت في مقالاته، وبوجه خاص على كتاب «مع راسين»، سعى بيكار إلى التصدِّي لـ «الأخطار» التي يمثلها النقد الجديد على الدراسات الأدبية ومبادئ الوضوح والاتساق والمنطق. وقد وجَّه بيكار أربعة اتهامات: (١) أن بارت، بجمعه بين الدوجمائية الأيديولوجية والانطباعية، يُصدِر على مسرحيات راسين أحكامًا غير مسئولة، لا يمكن الدفاع عنها. (٢) أن نظريته تقود إلى نزعة نسبية يستطيع الناقد من خلالها أن يقول ما يحلو له؛ لأنها لا تتطلب منه سوى الإقرار بذاتية رؤيته. (٣) أن بارت لديه ولع كَرِيهٌ بجَلْب «جنسانية متهكِّمة، ومُطلَقة العنان، ومهووسة» إلى المسرحيات التي يتناولها؛ بحيث إنه «ينبغي للمرء أن يُعيد قراءة أعمال راسين لكي يقنع نفسه أن شخصياته تختلف عن شخصيات دي إتش لورانس.» (٤) أن بارت يطور لغة اصطلاحية مضللة شبه علمية؛ ليعطي انطباعًا بصرامة علمية يفتقر إليها تمامًا.

ورغم أن بيكار يوضِّح بطريقة مُقنِعة أن الكثير من مزاعم بارت حول راسين تنطبق على عدد قليل فحسب من الشخصيات محل النقاش، فإن ما اجتذب الأنظارَ وأثار معركة أدبيةً هائلة هو دفاعه الحماسي عن الإرث الثقافي ضد الأيديولوجيات، التي لا تُكِنُّ لهذا الإرث أي احترام، ولغاتها الاصطلاحية. وبقدر ما يستطيع المرء أن يحكم، بناءً على سيل المقالات التي رحَّبتْ بمقال «نقد جديد أم أكذوبة جديدة؟» وأثنتْ عليه، فإن مثار النزاع يتمثل في مبدأين عميقين يتجليان في عدد من المعتقدات المشوشة لكن الراسخة: أن عظمة الإرث الثقافي الوطني تعتمد على حقيقة الماضي وثبات معناه (فراسين الذي درسناه ينبغي أن يظل محتفظًا بمعناه دون تغيير)، وأن التشكيك في قدرة الفنان على التحكم الواعي أو تجاهل المعنى المقصود هو تحدٍّ شامل لقدرة الذوات على فهم أنفسهم والعالم الذي يعيشون فيه. وقد أبرز أحد الكتَّاب في جريدة «لوموند» ما كان بارت قد سخر منه في «أسطوريات» باعتباره الموقف البرجوازي حيال النقد (أن مهمته تتمثل في إعلان أن راسين هو راسين). فالنقد الحقيقي، بحسب هذا الكاتب، يَسعَى إلى فهم الماضي في ذاته ومن أجل ذاته فحسب، و«يرفض تغييره … فهو يبحث عن «راسين» في

راسين، وليس في التحولات التي تطرأ على راسين عند وضعه في تماسٍّ مع أيديولوجيات أو لغات اصطلاحية.»[2] وفي مقال بعنوان «راسين هو راسين» ذكر بارت أنه في حين أن تحصيل الحاصل هذا خادع؛ حيث إنه لا يوجد سوى نُسَخ من راسين:

> فإنه يمكننا أن نفهم، على الأقل، ما يقدمه مثل هذا التعريف الفارغ لِمَن يلوِّحون به بفخر شديد؛ نوع من الخلاص الأخلاقي التافِه، الرضا الناتج عن القتال دفاعًا عن حقيقة راسين دونما الحاجة إلى تحمل المخاطر التي يستوجبها أيُّ بحث حقيقي. إن تحصيل الحاصل يُعفينا من ضرورة أن يكون لدينا أفكار، لكنه يُباهي، في ذات الوقت، بتحويله تلك الرخصة إلى أخلاقية صارمة، ومن هنا نجاحه؛ فالكسل يُرقَّى إلى مرتبة الصرامة. راسين هو راسين، إنها طمأنينة العدم الجديرة بالإعجاب.
>
> «أسطوريات» / «برج إيفل»

إن الهجوم الذي شنَّه بيكار جعل من بارت المتحدث الرسمي باسم «النقد الجديد»، يُكال له المديح أو اللوم من جانب أولئك الذين تطوَّعوا بالبتِّ في هذا الجدل. وفي «نقد وحقيقة» لا يعلق بارت على خلافاته مع بيكار حول راسين بل على القضايا العامة التي أثارها هذا الخلاف. إن أطروحته الأساسية، بطبيعة الحال، هي أن ما يستشهد به بيكار باعتباره أسسًا (الحقائق اليقينية للغة، وتضمينات الاتساق النفسي، والمتطلبات البنائية للنوع الأدبي)، هي بالفعل تأويلات تستند إلى أيديولوجيا يريد النقاد الأكاديميون أن يقدموها باعتبارها العقل ذاته. يزعم بارت أن القضية الأساسية هي المقاومة التي يُبدِيها النقد الأكاديمي للطبيعة الرمزية للغة، خصوصًا ما تتسم به من غموض وإيحاء. فمِن المؤكد أن بيكار يبلغ ذروة حماسه في التشبث بالمعايير عندما يعبِّر عن رفضه للمعاني الضمنية بمختلف أنواعها: «ليس للمرء الحق في أن يرى استحضارًا للماء في جملة «عُد إلى الميناء»، أو إشارة دقيقة لآلية التنفس في التعبير «أرتاح عند قدميك».» ويؤكد بارت أن مثل تلك المزاعم تتطلب تأسيسًا نظريًّا، أطروحة حول اللغة الأدبية وأعراف النقد وغاياته. فهي لا يمكن أن تؤخذ كبديهيات، رغم أن «النقد القديم» يَمِيل في مُجمَله إلى اللُّجوء إلى ما يَعتَبِره بديهيات، ثم بعدَ ذلك يتَّهِم «النقد الجديد» بالشَّطَط.

أما بالنسبة إلى بارت، فينبغي أن يتسم التأويل بطبيعة الحال بالمبالغة. فالنقد الذي يظل حبيس الآراء الموروثة لن يكون له أي لزوم أو مذاق. لطالما أثارت كتابات بارت الجدل؛ فعباراتها المُقتَضَبة تُثِير حَنَق أولئك الذين يتبنَّوْن أفكارًا مغايرة. بيدَ أن بارت قلما يشارك في الجدالات التي يُثيرها، وفي السنوات الأخيرة أصبح «متسامحًا» بصورة متزايدة، بحسب قوله؛ إذ كان عنيدًا في كتاباته لكنه لا يهتم بتحدِّي الآخَرين أو بالدفاع عن مواقفه. ومتشجِّعًا بما حقَّقه من نجاح، كان بإمكانه أن يستسلم لما أسماه متهكِّمًا في محاضرته الافتتاحية «ميلًا شخصيًّا للهروب من الصعوبات الفكرية عبر استقصاء مُتْعَتي الخاصة» («محاضرات»).



شكل ٥-١: اكتئاب، ضجر.

لكن في «نقد وحقيقة»، ارتقى بارت، على مضض، إلى مستوى الجدل ليقدم في الجزء الثاني ما يعتبر أكثر برامجه وضوحًا وإقناعًا في مجال الدراسات الأدبية، وإذ يقترح أن مهمة النقد في أي أمة هي «تناول موضوعات تنتمي إلى ماضيها، بصورة دورية، ووصفها بطريقة جديدة؛ بغيةَ اكتشاف كيفية الاستفادة منها.» فإن بارت يُميِّز بين النقد الذي يتحمل المخاطر المترتبة على وضع العمل الأدبي في سياق ما وتوضيح

معناه، وبين علم الأدب، أو الشعرية، التي تهتم بتحليل شروط المعنى، وتعالج العمل الأدبي باعتباره شكلًا فارغًا يكتسب معناه من خلال العصور التي يُقرَأ فيها. فالناقد هو كاتِب يُحاوِل تغطية العمل بلغته الخاصة؛ بغيةَ توليد معنًى مستمَدٍّ من العمل. وعلى الجانِبِ الآخَر، لا تَسعَى الشعرية إلى تأويل الأعمال، بل إلى وصف بِنى وأعراف القراءة التي جعلت تلك الأعمال قابلة للفَهْم، ومكَّنتْها من اكتساب المعاني التي وجدها فيها قُرَّاء ينتمون لعصور ومعتقدات مختلفة.

تحت ضغط الهجوم الذي شنَّه بيكار، صاغ بارت موقفًا منطقيًّا وعقلانيًّا بصورة واضحة، غير أنه لم يستَطِعِ الالتزام بالتمييز الأساسي الذي يتضمَّنه. فانطلاقًا من إيمانه بأن الأدب هو نقد للمعنى، لم يكن يروق له أن يقضي وقته في ملء فجوات المعنى؛ بيدَ أن اهتمامه بتجريب اللغات على أعمال أدبية من الماضي والحاضر حال بينَه وبين حصْر نفسه في استقصاء البِنى والشفرات التي جعلت تلك الأعمال قابلةً للفهم. ورغم أن «نقد وحقيقة» لا يُطلِعنا على موقف بارت، فإنه يقدم عرضًا ممتازًا عن النقد، وبرنامجًا واضحًا لعلم الأدب البنيوي، أو الشعرية.

الفصل السادس

السيميوطيقي

رغم أن فكرة السيميوطيقا، أو العلم العام للعلامات، طرحها فرديناند دو سوسير، مؤسس اللغويات الحديثة في السنوات الأولى من القرن العشرين، فإنها ظلت حتى الستينيات مجرد فكرة، عندما سعى الأنثروبولوجيون، ونقاد الأدب وغيرهم — تحت تأثير انبهارهم بالنجاحات التي حققتْها اللغويات — إلى الاستفادة من استبصاراتها المنهجية، ووجدوا أنفسهم يطورون العلم السيميوطيقي الذي اقترحه سوسير.[1] كان بارت من أوائل المدافعين عن السيميوطيقا، وبعد سنوات طويلة، عندما طُلب منه أن يختار لقبًا لكرسيه في كوليج دو فرانس، اختار السيميوطيقا ميدانًا بحثيًّا له، رغم تأكيده في محاضرته الافتتاحية أن سيميوطيقاه الخاصة بعيدة تمامًا، إن لم تكن معادية، للمجال البحثي المتنامي الذي دافع عنه ذات يوم.

ومن هنا، فإن تناول بارت باعتباره سيميوطيقيًّا يتضمن إبراز اهتمام مستمر لديه والتركيز على الطريقة التي يقدِّر بها المقاربات الجديدة لما تتمتع به من طاقة تفسيرية وقدرة على التغريب، لكنه سرعان ما يتمرد عليها بمجرد أن يلمح في الأفق احتمال تحولها إلى عقيدة ثابتة. إن مصدر انجذابه الأصلي لها يبدو واضحًا؛ فقد اكتشف في «أسطوريات» أن ثمة العديد من مصطلحات علم اللغويات يمكنها أن توفر له منظورًا جديدًا لدراسة الظواهر الثقافية؛ ومن ثم تبنَّى بحماس إمكانية دراسة جميع الأنشطة البشرية بوصفها سلسلة من «اللغات». «لقد بدا لي أن من شأن وضع علم للعلامات أن يحفِّز النقد الاجتماعي، وأن سارتر وبريخت وسوسير يمكنهم الانضمام إلى هذا المشروع» («محاضرات»). يعود هذا إلى الانجذاب، في جانب منه، إلى الأمل في أن مجالًا بحثيًّا شكليًّا يتطلب تحديد الدوال والمدلولات بإمكانه أن يكشف بطريقة مقنعة عن المضامين الأيديولوجية لمختلف الأنشطة، بيد أن إنشاء مجال بحثي جديد أو بلورة

مصطلحات جديدة كان يستهدف — قبل شيء — دفعنا إلى إنعام النظر في كل ما نأخذه عادةً مأخذ التسليم واستجلاء ما نعرفه بصورة ضمنية. فمِن أجْل وضع المصطلحات الجديدة موضع التطبيق أو القيام بالعمليات الجديدة علينا أولًا أن نُعِيد التفكير في الممارسات المألوفة.

تمتلك المقاربات الجديدة قدرة على التغريب، يمكن أن تفقدها ما إنْ يتحوَّل الميدان البحثي إلى عقيدة ثابتة. لقد كان بإمكان بارت، على ما يبدو، مواصلة النظر إلى نفسه على أنه سيميوطيقي، فقط من خلال تعريف السيميوطيقا على أنها منظور يطرح أسئلة بشأن الميادين البحثية الراسخة. ففي «محاضرات» يمزح قائلًا إنه يأمل في تحويل كرسيه في «السيميوطيقا الأدبية» إلى كرسي متحرك، في حالة حركة دائمة، «جوكر للمعرفة المعاصرة». ويصف سيميوطيقاه بأنها «تفكيك» للغويات، أو بصورة أكثر تحديدًا، دراسة جميع جوانب الدلالة التي تستبعدها اللغويات العلمية باعتبارها شوائب. فهي «الجهد الذي يجمع شوائب اللغة، فضلات اللغويات، الفساد الفوري الذي يطرأ على أي رسالة: لا شيء أقل من الرغبات، والمخاوف، والتعبيرات، والتهديدات، والتقدمات، والمداهنات، والاحتجاجات، والأعذار، والاعتداءات، والأنغام التي تتألف منها أي لغة فعالة.» لقد حافظ بارت على امتداد مسيرته المهنية على تصور للسيميوطيقا بوصفها كشفًا لجوانب المعنى التي تهملها الميادين البحثية ذات العقيدة الثابتة، وإذ تتحول السيميوطيقا إلى مجال بحثي مكرس، فإن سيميوطيقا بارت تتحول بدورها من دفاع عن علم للعلامات إلى ممارسة على هامشه.

غير أنه قام بمحاولة سريعة لتأسيس عقيدة ثابتة خاصة به في كتاب «عناصر السيميوطيقا» (١٩٦٤)، الذي أبرز فيه المفاهيم الأساسية لحقل بحثي ناشئ — التفرقة بين اللغة والكلام، وبين الدالِّ والمدلول، وبين العلاقات التركيبية والعلاقات الاستبدالية — وحاول أن يستشرف إمكانية تطبيقها على مختلف الظواهر غير اللغوية. فلا بد للسيميوطيقا، كما يقول، من أن «تضع نفسها موضع الاختبار» قبل أي شيء؛ ومن خلال أدائه دور المجرب العام، قام بارت باختبار المفاهيم اللغوية التي اعتقد أنها قد تكون ذات نفع في دراسة الظواهر الدالة.

والأهم من ذلك كله التفرقة التي يُقيمها سوسير بين اللغة والكلام. فاللغة هي النسق اللغوي، ما يتعلمه المرء عندما يتعلم لغة ما، أما الكلام فهو العبارات المنطوقة أو المكتوبة التي تَنِدُّ عن الحصر، في لغة ما. وتسعى اللغويات، والسيميوطيقا بالمثل،

إلى وصف نسق القواعد والتمييزات المضمر الذي يجعل الوقائع الدالة ممكنة. وتتأسس السيميوطيقا على قاعدة مفادها أنه ما دامت الأفعال والموضوعات البشرية لها معنًى، فلا بد أن يكون ثمة نسق للتمييزات والأعراف، واعٍ أو غير واعٍ، يولد هذا المعنى. فبالنسبة إلى عالِم سيميوطيقا يدرس نسق الطعام في ثقافة ما، على سبيل المثال، فإن الكلام يتمثل في جميع وقائع تناول الطعام، فيما تتمثل اللغة في نسق القواعد الذي يشكل أساس كل تلك الوقائع: القواعد التي تحدد ما يصلح للأكل، والأطباق التي تنسجم أو تتنافر بعضها مع بعض، وكيفية التوليف بينها في وجبات؛ باختصار، جميع القواعد والوصفات التي تجعل الوجبات متفقة مع العقيدة الثابتة للثقافة أو مخالِفة لها. إن قائمة الطعام في أي مطعم تمثل عينةً من «أجرومية الطعام» في ذلك المجتمع، فثمَّة خانات «تركيبية» (حساء، مُقَبِّلات؛ طبق رئيسي، سلطات، حلوى) وفئات استبدالية من عناصر متبايِنة بإمكانها أن تملأ كلَّ خانة منها (أنواع الحساء التي يمكن الاختيار من بينها). وعلاوة على ذلك، ثمة أعراف تحكم التنسيق التركيبي لعناصر الوجبة الواحدة (فالتركيب «حساء، وجبة رئيسية، حلوى» يتفق مع العقيدة الثابتة للمجتمع، في حين أن «حلوى، طبق رئيسي، حساء» تركيب خطأ أجروميًّا). والتعارضات بين الأطباق داخل الفئات، مثل الطبق الرئيسي أو الحلوى، تحمل معنًى؛ فلكلٍّ من الهامبورجر والدجاج المشوي معنًى من المستوى الثاني يختلف عن الآخر. وإذ يقارب عالِم السيميوطيقا موضوعات كهذه باستخدام النموذج اللغوي، فإن لدَيْه مهمةً واضحة؛ إعادة بناء نسق التمييزات والأعراف الذي يمكِّن أي مجموعة من الظواهر من أن تكتسب المعنى الذي تحمله بالنسبة إلى أبناء ثقافة ما.

إحدى السمات اللافتة في العرض الذي يقدمه بارت هي زعمه أن اللغة ليست النموذج الأساسي للنسق السيميوطيقي فحسب، إنما هي أيضًا الواقع الذي يعول عليه دائمًا عالم السيميوطيقا؛ وفي الواقع، هو لا يدرس أي شيء البتة سوى اللغة. ويمضي بارت بعيدًا في هذا إلى حد الزعم بأن سوسير جانَبَه الصواب عندما جعل اللغويات فرعًا من فروع السيميوطيقا، وأن السيميوطيقا في حقيقة الأمر فرع من علم لغويات أشمل؛ فهي دراسة للطريقة التي تصوغ بها اللغة العالم. فعندما يدرس علماء السيميوطيقا نسق الطعام أو الملابس في ثقافة معينة ويَسعَوْن لاكتشاف وحداتها وتبايناتها الدالة، فإنهم يستمِدُّون أفضل أفكارهم في هذا الصدد من اللغة التي من خلالها يتم مناقشة الملابس أو الطعام، مما تسميه هذه اللغة ولا تسميه. ويتساءل بارت: «مَن يستطيع أن

يؤكد، أنه عند انتقالنا من الخبز الأسمر إلى الخبز الأبيض، أو من القبعة إلى القلنسوة، فإننا ننتقل من مدلول إلى آخر؟ في أغلب الحالات، سيكون لدى عالم السيميوطيقا بعض الوسائط المؤسسية أو الرموز اللغوية العليا التي تمدُّه بالمدلولات التي يحتاجها فيما يجريه من تباديل مقال عن فن الطعام أو مجلة الأزياء» («عناصر السيميوطيقا»).



شكل ٦-١: في كوليج دو فرانس، ٧ يناير ١٩٧٨: محاضرة بارت الافتتاحية.

حتى إن كانت اللغة هي الدليلَ الوحيد المتاح لعالِم السيميوطيقا، فإن ذلك لا يجعل السيميوطيقا جزءًا من اللغويات، تمامًا مثلما لا يجعل اعتمادُ المؤرخين على الوثائق المكتوبة التاريخَ جزءًا من اللغويات. لكن علماء السيميوطيقا لا يستطيعون الاعتماد على اللغة وحدها؛ ولا يمكنهم افتراض أن كلَّ ما له اسم مهم وكل ما ليس له اسم لا أهمية له، خاصة عندما يدرسون الأشياء التي تؤخذ مأخذ التسليم. غير أنه بالنسبة إلى بارت، برهنتِ اللغة في دراسته السيميوطيقية الضخمة «نسق الموضة» على ضرورتها المنهجية، فالموضة نسق يخلق المعنى من خلال التمييز الذي يُقِيمه بين الملابس، وإسباغ الدلالة على التفاصيل، وعقد صلات بين جوانب معينة من الملابس وبين أنشطة حياتية، وقد كتب بارت يقول: «المعنى هو ما يشتريه الناس.» ومن أجْلِ وصف هذا النسق، فإنه يتناول

التعليقات التي تذيِّل الصور الفوتوغرافية في أعداد مجلتي أزياء على مدار عام كامل، انطلاقًا من افتراض أن التعليقات سوف تَلفِت الانتباه إلى سمات في الثوب تجعله على الموضة؛ ومن ثم تمكِّنه من تحديد التمييزات التي تمارس عملها في نسق العلامة هذا.

يكتشف بارت ثلاثة مستويات للدلالة، يوضحها من خلال مثالين: الفساتين المطبوعة تفوز بالسباقات والأشرطة الرفيعة مدهشة. فعلى مستوى ما يسميه بارت «الشفرة الأزيائية»؛ أي الشفرة التي تحدد ما هو على الموضة، فإن الفساتين المطبوعة والأشرطة دالان، مدلولهما «على الموضة». وعلى مستوًى ثانٍ، يوحي الربط بين الفساتين المطبوعة والسباق بملاءمة هذه الفساتين لوسط اجتماعي معين. وأخيرًا، ثمة «نمط جديد من العلامة يتمثَّل دالُّها في العبارة التي تنتمي لمجال الموضة في صورتها الكاملة ومدلولها هو صورة العالم والموضة التي تريد الجريدة، أو يتعين عليها، توصيلها.» فعلى سبيل المثال، تشير هذه التعليقات ضمنًا إلى أن الأشرطة لا تعتبر فقط أنيقة إنما تنتج الأناقة فعليًّا، وأن الفساتين المطبوعة هي الأدوات الحاسمة والفعالة لتحقيق انتصارات اجتماعية (الحياة مباراة؛ يتوقَّف مكسبها أو خسارتها على ملابسك). ويسمي بارت المستويين الثاني والثالث «النسق البلاغي» للموضة.

رغم أهمية الشفرة الأزيائية فإن القراءة عنها ليست مُمْتِعةً بوجهٍ خاص، ويشتغل بارت بجِد على مجموعة هائلة من التعليقات، محلِّلًا التنويعات التي يبدو أن الموضة تعوِّل عليها، غير أنه يواجه بعض الصعوبات المنهجية؛ إذ يتطلب أي تحليل شامل بحق توافر معلومات عن التآلفات المستحيلة أو تلك التي لا تُسايِر الموضة.[2] لكن ما يبدو أكثر إمتاعًا بكثير، بالنسبة إلى بارت ولقرائه على السواء، هو النسق البلاغي؛ المستوى الأسطوري للموضة. فالموضة — في غمار محاولتها تقديم أعرافها باعتبارها حقائق طبيعية — تخضع لقانون الأسطورة، «فساتين هذا الصيف ستكون من الحرير.» هكذا يخبرنا التعليق، كأنه يُعلِن عن ظاهرة طبيعية محتومة، ويقول تعليق آخَر بكل حسم: «الفساتين تزداد طولًا.» ورغم أن التعليقات تعلن عن مدى فائدة تلك الفساتين — أكثر ما يناسب أمسيات الصيف الجميلة — فإن التفاصيل المتعلقة ببعض الاستخدامات تثير الحيرة؛ لماذا، على سبيل المثال، «معطف مطر لجولات مسائية على رصيف الميناء في كاليا»؟ يذكر بارت أن:

> الدقة الشديدة في الإحالة إلى العالم هي تحديدًا ما يجعل الوظيفة غير واقعية، ومرة أخرى نَلقَى مفارقة فن الرواية؛ فكل وظيفة يتم استخدامها بتفصيل

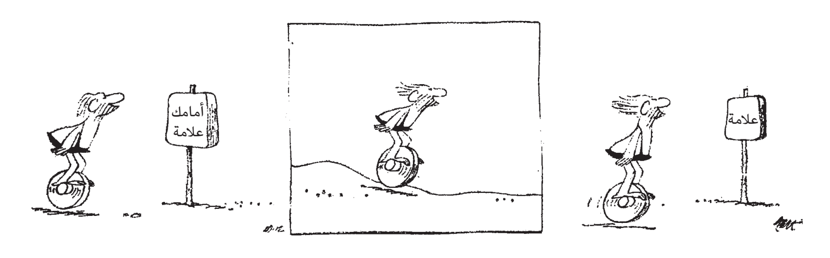
شديد تصبح غير واقعية، لكن في الوقت نفسه، كلما ازدادت عَرَضية الوظيفة، بَدَتْ أكثر «طبيعية». وهكذا تعود كتابات الموضة إلى قاعدة الأسلوب الواقعي، التي وفقًا لها يؤدي تراكم التفاصيل الصغيرة والدقيقة إلى تعزيز حقيقة الشيء المُمَثَّل.

«عناصر السيميوطيقا»

تعمل الموضة بحماس ودهاء على تطبيع علاماتها؛ لأنه يتعين عليها أن تستفيد بأقصى قدر ممكن من الفروق الصغيرة، وتُنادي بأهمية التعديلات الطفيفة، «هذا العام ستحل الأنسجة المجعدة محل الموبرة.» إن التفرقة نفسها هي ما يهم، وليس محتواها؛ فالموضة «هي المشهد الذي يستمتع فيه البشر بقدرتهم على إسباغ الدلالة على ما لا أهمية له.» أو كما يقول بارت في «مقالات نقدية»: «الموضة والأدب يقدمان الدلالات بكل قوة وبراعة، بكل التعقيدات التي يتسم بها الفن المتطرف، لكنهما، إن جاز القول، يدلان على «لا شيء»؛ إذ يتمثل وجودهما في عملية إنتاج الدلالة نفسها، وليس فيما يدلان عليه.»

تقود أكثر دراسات بارت السيميوطيقية منهجية إلى نتائج يتم التأكيد عليها بصورة متزايدة في كتاباته التالية، وهذه النتائج — من قَبِيل المفارقة — ترفض فكرة «علم» العلامات، «لقد مررت بحلم مبهج عن النزعة العلمية»، كما يقول باستهجان في مطلع الستينيات («إجابات»)، وإذ يعرِّف بارت السيميوطيقا على أنها الاهتمام بكل ما يجعل علم الدلالة مستحيلًا، فإنه يربط رفضه للعلم بأولوية عملية الدلالة على المدلول، متجاهلًا أن تلك الرؤية للمعنى، التي ظل محتفظًا بها، كانت قد نشأت عن — وتأسست على — وجهة النظر المنهجية التي يشهِّر بها الآن. فقط من خلال توضيح أن الموضة أو الأدب عبارة عن نسق؛ آلية لتطوير المعنى إلى ما لا نهاية، يمكن لبارت أن يَحتَفِظ بأولوية عملية الدلالة على المدلول. فإذا أخذنا كل عبارة من عبارات الأزياء على حِدَة، خارج منظور النسق، سنجد أنها تمتلك معنًى يبدو أكثر أهمية من أي عملية لإنتاج الدلالة، وفقط من خلال إبراز الطريقة المنهجية التي تعمل بها الآلية السيميوطيقية، يمكن توضيح عدم أهمية محتوى تعليقات معينة على صور الموضة، وإبراز أهمية تصور الأدب أو الأزياء باعتبارهما نسقين يقوضان أو يفرغان المعاني التي ينتجانها بسخاء.

علاوة على ذلك، رغم أن بارت أراد فيما بعد أن يقدم سيميوطيقاه على أنها اهتمام بكل جوانب المعنى التي تقاوم التحليل العلمي، فإن ملاحظاته حول المعنى في



شكل ٦-٢: تاريخ السيميوطيقا.

أعماله التالية تثير الاهتمام تحديدًا لما تتضمَّنه من مزاعم عن وجود مستويات أخرى للدلالة. فعندما يشير إلى أن الملاحظة التي أبْدَاها لسيدة المخبز حول جمال الضوء تحمل علامات حساسية طبقة معينة، فإن هذا بالتأكيد ليس علمًا، لكنها ملاحظة ثاقبة ومثيرة للاهتمام؛ كونها تشير إلى المدى الذي يمكن أن يبلغه استقصاء علامات الانتماء إلى طبقة اجتماعية ما. وعندما يشير إلى أن تقاليد النقاش الأكاديمي تتطلب الرد على المحتوى الظاهر للسؤال، وليس على التوجه المضمر الذي يعبر عنه، فإنه يحدد موضوعًا للتقصي؛ العلاقة بين المحتوى المحدد والقوة الأساسية لأفعال الكلام، وبين الطريقة التي توجِّه بها الأعرافُ المختلفة الإجابات تجاه الواحدة أو الأخرى، مطمئنًّا فوق «كرسيه المتحرك»، لم يَعُد بارت بحاجة إلى أن يُرفِق باستبصاراته دعوةً إلى علمٍ ما بهدف تطويرها أو الاستفادة منها؛ وبإمكانه الآن أن يُفصِح عن رغبته في إنتاج خطاب بلا سلطة، لا يسعى إلى فرض نفسه، بل بالأحرى إلى القيام برحلة ممتعة («محاضرات»). ومع ذلك، ستظل أهمية خطابه تكمن فيما يُثِيره من تأملات ذات إمكانات منهجية، حول العلامات والمعنى؛ لأنه حيثما يكون المعنى، يكون هناك نسق، وبارت هو مَن علَّمنا ذلك.

الفصل السابع

البنيوي

الإجابة الجاهزة على السؤال: «مَن هو رولان بارت؟» هي: «بنيوي فرنسي.» ورغم أن أعظم معجبي بارت قد يُصِرُّون على أن البنيوية كانت مجرد محطة في مسيرته المهنية المتنوعة، وليست المحطة التي توصَّل فيها، أكثر من غيرها، إلى بلوغ صوته الخاص، فإنها أهم محطاته على الإطلاق؛ إذ إنها منبع تأثيره، ولحظة جنْيِ ثمار مشروعات ومواقف سابقة، ومنصة انطلاق لمغامرات قادمة، وعندما أضحتِ البنيوية مصدرًا للسلطة، استطاع بارت بسهولة أن يبتعد عنها بمسافة سمحت للبعض أن ينظروا إليه باعتباره «ما بعد بنيوي»، وهو ما ترتب عليه خلط كبير؛ ذلك أن ابتكار «ما بعد البنيوية» تطلَّب اختزال البنيوية إلى صورة كاريكاتيرية ضيقة، وجانب كبير مما تم التبشير به باعتباره «ما بعد بنيوي» كان في حقيقة الأمر حاضِرًا بوضوح في الكتابات البنيوية.

في مقال نُشر عام ١٩٦٧ في المُلحَق الأدبي لجريدة «تايمز»، عرَّف بارت البنيوية على أنها طريقة لتحليل المنتجات الثقافية تَجِد منبَعها في مناهج اللغويات («هسهسة اللغة»)، وفي «مقالات نقدية»، يوضح أنه «انكبَّ على سلسلة من التحليلات البنيوية كانت تهدف جميعها إلى تحديد عدد من اللغات غير اللغوية.» فمن خلال معالجتها للظواهر باعتبارها نتاجات لنسق مضمر من القواعد والتمييزات، تستمد البنيوية من اللغويات مبدأين أساسين؛ أولًا: أن الكيانات الدالة لا تمتلك جوهرًا، وإنما تتحدد من خلال شبكة من العلاقات، الداخلية والخارجية على السواء. وثانيًا: أن تفهُّم الظواهر الدالة يعني وصف نسق القواعد الذي يَجعَلها محتملة. فالتفسير البنيوي لا يسعى للبحث عن أسباب أو سوابق تاريخية، بل إلى مناقشة بنية ودلالة موضوعات أو أفعال معينة من خلال ربطها بالنسق الذي تعمل في إطاره.

وعلى ما يبدو، لم يكن في الستينيات سبب يدعو إلى التمييز بين البنيوية والسيميوطيقا. ففي معرض تعريفه «للفعالية البنيوية» في «مقالات نقدية»، يعلن بارت أن «الالتزام الجاد باستخدام مصطلحات الدلالة» كان هو العلامة المميزة للبنيوية، ونصح القراء المهتمين بالانتباه إلى من يستخدمون مصطلحات «دال» و«مدلول»، «التزامن» و«التعاقب»، لكن في النهاية، كان يُنظر إلى السيميوطيقا (أو السيميائية) باعتبارها حقلًا دراسيًّا — لدراسة أنساق العلامات بمختلف أنواعها — في حين استُخدمت كلمة «بنيوية» للإشارة إلى مزاعم وإجراءات الكتابات الفرنسية في الستينيات التي سَعَتْ إلى وصف البِنى المضمرة لمجموعة متنوعة من الأنشطة البشرية. «تهدف الفعالية البنيوية في مجملها» كما يكتب بارت، «سواء كانت تأملية أم شعرية، إلى «إعادة بناء» موضوع ما بهدف إبراز القواعد التي يعمل وفقًا لها.» ويختتم قائلًا: «الجديد في الأمر هو هذا النمط من التفكير (أو «الشعرية») الذي لا يسعى إلى إسناد معانٍ مكتملة إلى الكيانات التي يكتشفها بقدر ما يسعى إلى معرفة كيف يكون المعنى ممكنًا، بأي ثمن، وباستخدام أي وسائل.» وهو يحث طلاب الأدب على:

> جعل هدفهم الأخلاقي، ليس فك شفرة معنى عمل أدبي ما، بل إعادة بناء قواعد ومحددات إنتاج هذا المعنى ... فالناقد ليس مسئولًا عن إعادة بناء رسالة العمل، بل فقط عن إعادة بناء نسق العمل، تمامًا مثلَما أن عالم اللغويات ليس مسئولًا عن فك شفرة معنى الجملة، وإنما هو مسئول عن توضيح البنية الشكلية التي تسمح بنقل هذا المعنى.
>
> «مقالات نقدية»

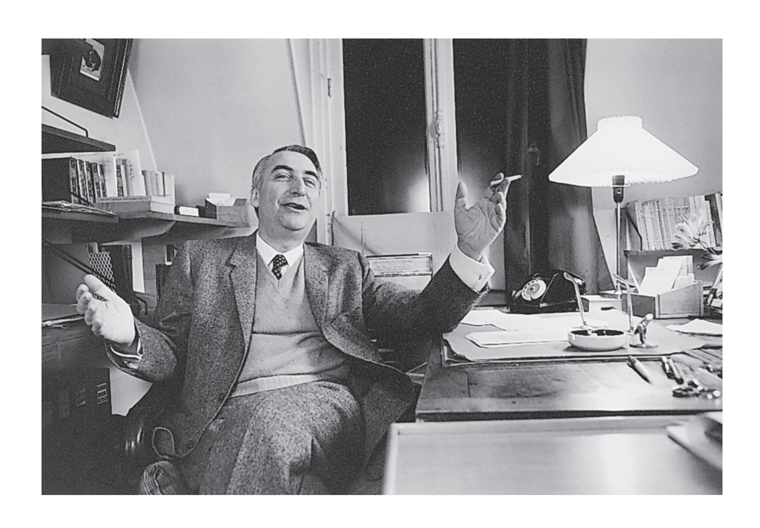
ولكي نفهَم الطريقة التي تعمل بها أكثر الأعمال الأدبية إمتاعًا وتجديدًا، علينا أن نعيد بناء أنساق القواعد التي تسعى تلك الأعمال إلى محاكاتها بطريقة ساخرة، أو إلى مقاومتها أو تقويضها.

بالإمكان تمييز أربع سمات للدراسة البنيوية للأدب؛ فأولًا: هناك محاولة لوصف لغة الأدب باستخدام مصطلحات مأخوذة من علم اللغويات، بهدف إبراز خصوصية البِنى الأدبية. فكثيرًا ما يوظِّف بارت مقولاتٍ لغويةً في مناقشته للخطاب الأدبي؛ وهو مهتم بوجه خاص بالتمييز الذي يُقِيمه بنفنيست بين الأشكال اللغوية التي تتضمن نوعًا من الإحالة إلى السياق (ضميرا المتكلم والمخاطَب، تعبيرات مثل: هنا، هناك، الأمس،

وبعض أزمنة الفعل)، وتلك التي لا تتضمن أي إحالة. هذا التمييز يساعد بارت في تحليل بعض جوانب التقنية السردية، بيد أنه يستخدم مقاربة انتقائية للغويات لا تسعى إلى إنتاج شروحات لغوية منهجية كما يفعل بعض البنيويين.[1]

والمشروع الرئيسي الثاني هو تطوير «علم سرد» يهدف إلى إبراز مكونات السرد وتوليفاتها الممكنة في مختلف التقنيات السردية. فاستنادًا إلى أعمال مناصر المدرسة الشكلية الروسي فلاديمير بروب — الذي طور «أجرومية» للقصص الشعبية بهدف وصف أفكارها الأساسية وتوليفاتها المُمكِنة — انصبَّ اهتمام البنيويين الفرنسيين على خصوصية الحبكة، وطرحوا أسئلة حول عناصرها الأساسية، وكيفية التوليف بينها، وحول ماهية البِنى الأولية للحبكة، والطريقة التي يتم بها إنتاج وقع الاكتمال وعدم الاكتمال. وقد كتب بارت مقدمة طويلة لعدد خاص من مجلة «كوميونيكاسيون» حول هذا الموضوع («مقدمة للتحليل البنيوي للسرد» في كتاب «الصورة، الموسيقا، النص»)، كما تؤكد أعماله التالية على دَوْر بِنى الحبكة في تعزيز معقولية الكتابة والآثار التي يمكن أن تترتب عليها خلخلة التوقعات السردية. وقد كتب يقول: من المستحيل إنتاج سرد «دون الإحالة إلى نسق مضمر من الوحدات والقواعد» («الصورة، الموسيقا، النص»)، فقط بالعلاقة مع توقعات سردية اتفاقية يمكن للأبنية السردية أن تتسم بالشطط أو الخداع.

إضافة إلى الدراسة المنهجية للسرد، يسعى البنيويون إلى توضيح كيف أن المعنى يعتمد على شفرات تنتجها الخطابات السابقة لثقافة ما. كان إسهام بارت الأهم في هذا المشروع هو كتابه «ص/ز»، الذي سأناقشه بعد قليل. وأخيرًا، تروج البنيوية لتحليل دور القارئ في إنتاج المعنى والطريقة التي تنتج بها الأعمالُ الأدبية آثارَها من خلال مقاومتها لتوقعات القراء أو التطابق معها، هذه المسألة، التي طرحها بارت في مناقشته لأعمال روب جرييه، تتخذ شكلين اثنين في كتاباته اللاحقة؛ فأولًا: هناك الزعم بأن الكلمات — ومن ثَم الأعمال — تكتسب معنًى فقط من خلال علاقتها بأعراف خطابية وعادات قراءة ينبغي دراستها، إنْ أردنا أن نفهم البنية الأدبية؛ وهكذا يغدو القارئ مهمًّا باعتباره مستودع الأعراف، والوسيط الذي يتولَّى تطبيقها، تركز الشعرية على معقولية العمل وتستحضر القارئ ليس كشخص أو ذات، لكن بوصفه دورًا؛ أي تجسيدًا للشفرات التي تجعل القراءة ممكنة. وقد كتب بارت: «الأنا التي تتناول النص هي كثرة مؤلَّفة من نصوص أخرى، من شفرات لا نهاية لها، أو بصورة أدق، شفرت مفقودة (فُقد أصلها) …



شكل ٧-١: بارت على مكتبه.

فالذات يتم تصورها بوجه عام على أنها امتلاء أُثقِلُ به النص، لكن هذا الامتلاء الزائف هو في حقيقته ليس إلا أثرًا لكل تلك الشفرات التي أتألف أنا منها، بحيث إن ذاتيتي، في التحليل الأخير، لها عمومية الصور النمطية» («ص/ز»). هذا القارئ يظهر أيضًا في زعم ثانٍ مفاده أن أكثر الأعمال الأدبية قيمةً أو إمتاعًا هي أكثرها قوة في تدريب القارئ، وتحدِّيه وشد انتباهه إلى الفعالية التنظيمية للقراءة، «إن ما يراهن عليه العمل الأدبي (في الأدب بوصفه عملًا) هو تحويل القارئ من مستهلِك للنص إلى منتِجٍ له.» لقد قادت البنيوية عملية ظهور القارئ كشخصية محورية في النقد، وإذا كان، كما يقول بارت، «مولد القارئ ينبغي أن يقابله موت المؤلف» الذي لم يَعُد يُنظَر إليه باعتباره مصدر المعنى وصاحب القول الفصل فيه، فإنه على استعداد لدفع هذا الثمن («هسهسة اللغة»).

إن المحاولة البنيوية لفهم الطريقة التي نفهم بها نصًّا ما، تقودنا إلى التفكير في الأدب ليس باعتباره تمثيلًا أو تواصلًا، بل كسلسلة من الأشكال تنتجها مؤسسة الأدب والشفرات الخطابية لثقافة ما. إن التحليل البنيوي لا يسعى إلى اكتشاف معانٍ مستترة؛ فالعمل الأدبي أشبه ببصلة، كما يكتب بارت، «تركيب من طبقات (أو مستويات،

أو أنساق)، لا يحتوي جسدها، في النهاية، على قلب، أو نواة، أو سِرٍّ، أو مبدأ غير قابل للاختزال، لا شيء سوى عدد لا نهائي من الأغلفة، والتي لا تُغلِّف شيئًا سوى وحدة سطوحها الخاصة» («هسهسة اللغة»). فالتحليل البنيوي لا ينتج «شرحًا» للنص، لكنه ينطلق من رؤية مبدئية لمحتواه، وينخرط في لعبة الشفرات المسئولة عن توليد المعنى «لإبراز عناصرها، وتصوير تسلسلاتها، وأيضًا لاستشراف شفرات أخرى، سوف تظهر من منظور الشفرات الأولى.»[2] وكما يقول في «موت المؤلف»:

> في تعددية الكتابة، كل شيء ينبغي «فك قيوده»، لا «فك شفرته»؛ فبالإمكان تتبع البنية، التي «تسري» (مثل خيط في فردة جورب) في كل نقطة وكل مستوًى، لكن دون وجود لشيء تحتها؛ إذ علينا أن نحلق فوق فضاء الكتابة لا أن نخترقه، والكتابة تطرح المعنى بلا انقطاع، وتبدِّده بلا انقطاع، من خلال عملية استبعاد منهجي له. وبهذه الطريقة على وجه التحديد، يعمد الأدب (من الأفضل أن نقول الكتابة، من الآن فصاعدًا)، من خلال رفضه إسناد معنًى «سريٍّ»، ونهائيٍّ، للنص (وللعالم باعتباره نصًّا)، إلى إطلاق العِنان لنشاط يمكننا أن نصفه بأنه مضاد للاهوتية، نشاط ثوري بحق؛ لأن رفض تثبيت معنًى نهائي، هو في النهاية، رفض للإله وأقانيمه؛ العقل والعلم والقانون.
>
> «هسهسة اللغة»

فك خيوط المعنى؛ هذا هو الأسلوب المميز لأكثر تحليلات بارت البنيوية طموحًا ورسوخًا، الذي يحمل العنوان «ص/ز»، وهو عبارة عن تحليل مفصَّل لرواية بلزاك القصيرة «ساراسين»، فمن خلال تفتيته النص إلى شذرات، يضع بارت يده على الشفرات التي تعتمد عليها تلك الشذرات، كل واحدة من تلك الشفرات عبارة عن معرفة ثقافية متراكمة تمكن القارئ من فهم التفاصيل باعتبارها إسهامات في وظيفة أو متتالية معينة. فشفرة «الفعل» عبارة عن سلسلة من نماذج الفعل تساعد القارئ على وضع التفاصيل في متتاليات الحبكة؛ فلأننا نملك صورة نمطية «للوقوع في الحب»، أو «الخطف»، أو «القيام بمهمة خطيرة»، نستطيع أن نضع التفاصيل في أماكنها وننسقها بطريقة مبدئية أثناء القراءة، و«الشفرة التأويلية» تتحكم في الغموض والتشويق، وتساعدنا في التعرف على مَواطن الغموض وترتيب التفاصيل كمساهمات محتملة في التوصل لحلول لها. وتزودنا «شفرة الشخصية» بنماذج نمطية ثقافية (نماذج للشخصية على سبيل المثال)

تمكِّن القرَّاء من بناء الشخصيات عن طريق الجمع بين معلومات متفرقة. وتوجِّه «الشفرة الرمزية» عملية استنباط التأويلات الرمزية من التفاصيل النصية. أما ما يسميه بارت «الشفرة المرجعية» فيتم تقسيمها لاحقًا إلى سلاسل من الشفرات الثقافية، وأسهل طريقة لفهمها هو اعتبارها كُتيِّبات إرشادية تزودنا بالمعلومات الثقافية التي تعوِّل عليها النصوص.[3] فعندما يكتب بلزاك أن الكونت لانتي «كان كئيبًا كإسباني ومملًّا كمصرفي»، فإنه يعوِّل على صور نمطية ثقافية. وعندما يكتب أنه لدى خروج ساراسين من المسرح الذي شاهد فيه زامبينيلا تُغنِّي، «غَمَرَه حزنٌ لا تفسير له»، فإن نماذجنا الثقافية للترجيح تجعلنا نفهم هذا باعتباره دليلًا على الوَلَه العميق، «ورغم أن هذه الشفرات مستقاة بالكامل من الكتب، فإنها تعمل من خلال عملية قلب مميزة للأيديولوجيا البرجوازية، التي تُحِيل الثقافة إلى طبيعة، كأساس للواقع، و«الحياة»» («ص/ز»).

وإذ يقوم بارت بتحديد الشفرات والتعليق على طريقة عملها في الأدب الكلاسيكي والحداثي، فإنه لا يسعى إلى تأويل «ساراسين» إلا بغرض تحليلها باعتبارها بناءً نصيًّا، نتاجًا لخطابات ثقافية متنوعة. وكما يكتب في «موت المؤلف»: «نحن نعرف الآن أن النص ليس سلسلة من الكلمات تحمل معنًى «لاهوتيًّا» مفردًا («رسالة» مؤلف-الله) وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، فيه تتمازج مجموعة متنوعة من الكتابات، لا تتمتع أيٌّ منها بالأصالة، ويتصادم بعضها ببعض، فالنص نسيج من اقتباسات مستمَدَّة من مصادر ثقافية لا حصر لها» («هسهسة اللغة»). وإذ يُولِي انتباهه للعبة الاقتباسات تلك، فإنه يَصِف لنا، على سبيل المثال، الاستراتيجيات الساخرة للأدب المقروء، فمن السهل أن تصبح الشفرات المرجعية مثيرة للضجر بفعل امتثالها:

> العلاج الكلاسيكي ... هو التعامل معها بطريقة ساخرة من خلال وضع شفرة أخرى فوقها تُفصِح عنها بشيء من الحيادية ... فعندما يكتب أن ساراسين «كان يأمل في غرفة شحيحة الإضاءة، منافس غيور، موت وحب ... إلخ»، يمزج الخطاب هنا بين ثلاث شفرات متراكبة ... توضح «شفرة العاطفة» ما يفترض أنه شعور ساراسين، وتُحول الشفرة «الروائية» هذا «الشعور» إلى أدب؛ فهي شفرة مؤلف ساذج لا يخامره أدنى شك في أن الروائي تعبير عادل (طبيعي) عن العاطفة، أما «الشفرة الساخرة» فتَلتَقِط «سذاجة» الشفرتين الأوليين؛ فعندما يضطلع المؤلف بالحديث عن الشخصية (الشفرة ٢) فإن الساخر يضطلع بالحديث عن المؤلف (الشفرة ٣) ... ويكفي للحصول على ...

معارضة أدبية لبلزاك مؤلفة من مختارات من أعماله أن نأخذ تلك الشفرات المتراكبة خطوة أبعدَ، ما نتيجة تلك العملية؟ من خلال تقدمها المتواصل من مرحلة لأخرى، إلى ما لا نهاية، فإنها تؤسس للكتابة بكل ما تملكه من طاقة. «ص/ز»



شكل ٧-٢: حلقة دراسية في الكلية العملية للدراسات العليا، ١٩٧٤.

تسمح الكتابة القرائية للقارئ بتحديد أي الشفرات لها الكلمة الأخيرة (مثلًا، الإشارة الضمنية، «هذه سخرية»)، ومع ذلك، يوظف مؤلف مثل فلوبير:

> نبرة ساخرة مترعة بعدم اليقين، ويُضفِي على الكتابة شعورًا إيجابيًّا بعدم الارتياح؛ فهو يرفض أن يكبح لعب الشفرات (أو يفعل ذلك بطريقة سيئة)، والنتيجة (وهذا بلا شك هو الاختبار الحقيقي للكتابة) هي أننا لا نعرف أبدًا إن كان مسئولًا عما يكتبه أم لا (إن كان ثمة ذات وراء لغته)؛ ذلك أن جوهر

الكتابة (معنى العمل الذي يشكل أساسها) هو الحيلولة دون الإجابة عن هذا السؤال: مَن الذي يتكلم؟

«ص/ز»

إن ما يقوم به بارت من تفتيت للنص سعيًا وراء الشفرات يمكِّنه من إنجاز قراءة لصيقة، وفي الوقت نفسه مقاومة الافتراض الذي تقوم عليه القراءة اللصيقة الأنجلو-أمريكية بأنه ينبغي توضيح مساهمة كل تفصيلة في تحقيق الوحدة الجمالية للكل. فبدافع من اهتمامه بالخواص «التعددية» للعمل، يرفض بارت البحث عن بنية موحدة شاملة، لكنه يطرح أسئلة حول الطريقة التي تعمل بها التفاصيل، والشفرات التي تنتمي إليها، ويبرهن على براعته في اكتشاف الوظائف.[4] فالتفاصيل الوصفية المجانية في ظاهرها، على سبيل المثال، من خلال «إخفاقها في الارتباط بأي شفرة تسهم في تطوير الحبكة، أو توضيح شخصية، أو التشويق، أو توليد معنًى رمزي، تنتج «تأثير الواقع»؛ إذ إنها من خلال مقاومتها للمعنى تخبرنا بأن «هذا هو الواقع».»[5]

تكمن المفارقة التي ينطوي عليها كتاب «ص/ز» في أن مقولاته تحط صراحةً من شأن الأدب الكلاسيكي المقروء، الذي يُعَدُّ بلزاك رمزًا له، في حين أن التحليل الذي يقدمه يسبغ على رواية بلزاكية قصيرة تعقيدًا قويًّا ومثيرًا، يقوم «ص/ز» على التمييز بين القرائي والكتابي، بين كتابة كلاسيكية تنسجم مع توقعاتنا وكتابة طليعية لا نعرف كيف نقرؤها لكن ينبغي أن نصوغها أثناء قيامنا بفعل القراءة. ورغم إعلانه أن «المكتوب هو القِيمة التي ننحاز لها»، يتناول «ص/ز» قصة قرائية، لكن بدلًا من أن يكشف التحليل عما تتسم به أحداثها من إمكانية توقع مثيرة للضجر، فإنه يفتحها على مصراعيها، ويقدمها باعتبارها تأملًا بارعًا وماكرًا لشفراتها الخاصة وآليات إنتاج الدلالة في ثقافتها، «تمثل ساراسين ما يتسم به التمثيل ذاته من تشوش؛ الدوران المطلق العِنان للعلامات، والأجناس، والحظوظ.» إن ما يتضمنه «ص/ز» من إعلاء لشأن الأدب الطليعي، المقلقِل، من شأنه أن يساعد على خلق مناخ فكري يستطيع فيه عشاق بلزاك أن يحاولوا إنقاذ رواياته من القراءة الكلاسيكية المبجِّلة ومعالجة أعماله باعتبارها كتابة تستكشف إجراءات إنتاج الدلالة الخاصة بها، ويقدم بارت هنا تحليلًا نموذجيًّا في تأثيره؛ فالتحليلات البنيوية التي تقوم، بوجه عام، على التمييز بين أعمال تنسجم مع الأعراف وأعمال تخرق تلك الأعراف، تنتهي إلى اكتشاف ممارسة أدبية جذرية في أكثر المواضع

تقليدية، وأبعدها عن التوقع؛ ومن ثَم إلى تقويض فكرة «التاريخ» الأدبي، إضافةً إلى التمييز المبدئي الذي يُقِيمه بارت، ويُعَدُّ هذا أحد الإنجازات الكبرى لبنيوية بارت (وقد يكون الهدف الخفي منها).

إن «ص/ز» هو خلاصة آراء بارت عن الأدب، ونقطة تلاقي عدد من المشروعات التي كثيرًا ما يُنظَر لها على أنها متناقِضة؛ فمن جهة، يكشف الكتاب عن نزوع لغوي علوي وعلمي قوي، إلى تفتيت العمل إلى مكوِّناته، والعنونة والتصنيف بروح عقلانية وعلمية. ومن خلال محاولة بارت توضيح الطريقة التي يَفهَم بها القراء الروايات، فإنه يساهم في الشعرية التي وضع خطوطها الرئيسية في كتاب «نقد وحقيقة»، غير أنه يستهلُّ «ص/ز» بما اعتَبَره هو وآخرون تخلِّيًا عن المشروع البنيوي؛ حيث يؤكد على أنه بدلًا من معالجة العمل الأدبي باعتباره تجلِّيًا لنسق مضمر، فإنه سيسعى لاستكشاف اختلاف العمل عن نفسه؛ مراوغته التي لا يمكن السيطرة عليها، والطريقة التي يتفوق بها على الشفرات التي يبدو أنه يستَنِد إليها، وحقيقة أن «ص/ز» قد اعتُبر مثالًا متطرفًا لكلٍّ من البنيوية وما بعد البنيوية توحي بأنه يتعين علينا النظر إلى هذا التمييز بعين الشك، وعلينا ألَّا ننسى أن المحاولات البنيوية لوصف شفرات الخطاب الأدبي اقترنت، منذ بدايتها المبكرة، بمحاولات استكشاف الطريقة التي تعمل بها الأعمال الطليعية، مثل أعمال روب جرييه، على إبراز تلك الأعراف، وخرقها، ومحاكاتها بطريقة ساخرة.

ثمة تباين، بطبيعة الحال، بين الطموحات العلمية للبنيوية، وبين نسخة ما بعد البنيوية، على سبيل المثال، المسماة «التفكيكية»،[6] التي تتميز بسعيها لتوضيح الكيفية التي تعمل بها الخطابات على تقويض الافتراضات الفلسفية التي تعتمد عليها. بيدَ أنه من السهل السقوط في فخ المبالغة في أهمية هذا الفرق. فكثيرًا ما تستعين الكتابات البنيوية بنماذج لغوية من أجل تحويل بؤرة اهتمام التفكير النقدي من الذات إلى الخطاب، من المؤلِّف باعتباره مصدرًا للمعنى إلى أنساق أعراف تعمل داخل الأنساق الخطابية لممارسة اجتماعية ما. يُنظَر إلى المعنى باعتباره أثرًا لعمل الشفرات والأعراف؛ وفي بعض الأحيان أثرًا لخرق الأعراف. ومن أجل وصف تلك الأعراف، تطرح البنيوية مجموعةً متنوعة من العلوم — علم عام للعلامات، علم للأساطير، علم للأدب — باعتبارها أفقًا منهجيًّا لمجموعة متنوعة من المشروعات التحليلية. لكن في إطار كل مشروع منها، يتم التركيز عادة على عدد من الظواهر الإشكالية أو الهامشية التي تساعد على تحديد الأعراف التي تستبعدها، والتي تعتمد قوتها على تلك الأعراف. إن فكرة وجود علم أو

«أجرومية» متكاملة للأشكال توفر أفقًا منهجيًّا للأعمال التي تركز عمليًّا على الملحون والجانح، كما في الدراسات الأنثروبولوجية عن التلوث والتابو، أو في دراسات ميشيل فوكو البنيوية عن الجنون والسجن. وبإمكاننا أن نذهب إلى أن فكرة وجود علم شامل تلعب بالنسبة إلى البنيوية الدور نفسه الذي تلعبه فكرة المساءلة الشاملة بالنسبة إلى بعض تيارات ما يُعرَف بما بعد البنيوية. فما من سبيل لتحقيق علم شامل أو مساءلة شاملة، بيد أن كلًّا منهما يمثل أمرًا حتميًّا يُنتِج تحليلات كاشفة حول طريقة عمل الخطاب. إن الفكرة القائلة بأن فكر بارت شهد في «ص/ز» تغييرًا جذريًّا بانتقاله من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هي فكرة ساعَد هو نفسه على تعزيزها، بيد أن الاهتمامات التي تضمنها الكتاب كانت حاضرة بوضوح في جميع أعماله السابقة. وما يفوق كل ذلك أهمية هو التحول الذي حدث عندما أعلن بارت أنه مُتعِيٌّ.

الفصل الثامن

المُتعِيُّ

في مقابلة أجراها معه أحد الصحفيين عام ١٩٧٥، وفي معرض توضيحه للأهمية التي اكتسبتْها كلمة «مُتْعة» في أعماله، تحدث بارت عن رغبته في «تحمل مسئولية نسخة معينة من مذهب المُتْعة، وعودة فلسفة موصومة، تم قمعها لقرون طويلة» («نسيج الصوت»). وكتاب «متعة النص» هو الوثيقة الأساسية في عملية الإحياء هذه، غير أن المتعة لعبت دورًا بارزًا في كتابات بارت الأخرى، «ماذا تعني فكرةٌ ما بالنسبة إليه سوى دفقة من المتعة؟» هكذا تساءل بارت في «بارت بقلم بارت». و«النص موضوع للمتعة» كما أعلن في «ساد/فورييه/لويولا». غير أن المتعة يجب أن «تُقتَنَص». «والتحدي الذي يواجهه الأدب هو كيف يمكن لمثل هذا العمل أن يجذب اهتمامنا، ويدهشنا، ويُشبِعنا؟»[1]

إن كتاب «متعة النص» نظرية في المتعة النصية، لكنه كتيب إرشادات، بل واعتراف أيضًا، يقول بارت: «إن ما يُمْتِعني في قصة ما ليس محتواها المباشر، ولا حتى بنيتها، بل السحجات التي أُحدِثها في سطحها الناعم؛ إذ أتقدَّم مسرعًا، أقفز، أتطلع للأمام، ثم أغوص مجددًا.» فقد تنبع المتعة من الانجراف «الذي يحدث في كل مرة لا أُبدِي فيها احترامًا للكل» وتحمله على جناحيها لغة تبدو غامضة، واستعراضية، أو حتى مُفرِطة الدقة، فهو يجد متعة، على سبيل المثال، في «الدقة»: «في «بوفار وبيكوشيه» أقرأ هذه الجملة التي تُمْتِعني: «ملابس، وملاءات، ومناشف كانت تتدلَّى عموديًّا، مثبتة بمشابك خشبية على الحبال المشدودة.» أستمتعُ هنا بدقة مفرطة، هوس بإحكام اللغة، جنون وصفي (نجده في نصوص روب جرييه).» وإذ يحدثنا عن استمتاعه بتفاصيل الحياة اليومية في الروايات، أو السِّيَر، أو كتب التاريخ، يمضي بارت ليتخيل علمًا للجمال يقوم على متعة المستهلك و«علم أنماط متع القراءة، أو قراء المتعة»، حيث يجد كل نوع من أنواع عُصاب القراءة متعة نصية معينة: فالفيتيشي عاشق للشذرات، والاقتباسات، والانعطافات الخطابية؛

والوسواسي متلاعِب متحمِّس باللغة العليا، والشروحات، والتوضيحات؛ والبارانويدي مفسِّر متعمق، وباحث عن الأسرار والغموض؛ والهيستيري متحمس يتخلَّى عن كل مسافة نقدية ليُلقِي بنفسه في أحضان النص.

ورغم أن النقاشات حول القراءة والمتعة قد تبدو كأنها تروج لنوع من «صوفية النص»، يؤكد بارت أنه «على العكس من ذلك، يتمثل جهدنا كله في تجسيد متعة النص، في تحويل النص إلى موضوع لمتعة لا نظير لها ... والمهم هو تسوية حقل المتعة، وإزالة التعارض الزائف بين حياة العمل وحياة التأمل. إن متعة النص هي هذا فحسب؛ احتجاج ضد انفصال النص»، وإصرار على توسيع نطاق الاستثمار الإيروتيكي ليشمل موضوعات من كل الأنواع، وفي ذلك اللغات والنصوص.

يستحضر بارت الجسد بهدف جلب النص إلى حقل المتعة؛ «إن متعة النص هي تلك اللحظة التي يبدأ فيها جسدي ملاحقة أفكاره الخاصة.» ويعبر عن الأمر مجددًا بقوله:

> كلما حاولتُ أن «أحلِّل» نصًّا أمْتَعَني، فإن «ذاتي» ليستْ هي ما ألتقيه، بل «فرديتي»، ذلك المعطى الذي يجعل جسدي منفصلًا عن الأجساد الأخرى ويمتلك الألم أو المتعة من أجل ذاته؛ إن جسدي المستمتع هو ما ألتقيه. وهذا الجسد المستمتع هو أيضًا ذاتي التاريخية؛ ذلك لأنه فقط في نهاية عملية طويلة ومعقدة تؤلف بين عناصر سيرية، وتاريخية، وسوسيولوجية، وعصابية (التعليم، الطبقة الاجتماعية، فترة الطفولة ... إلخ) أتمكن من موازنة التفاعل المتناقض بين المتعة (الثقافية) والنشوة (غير الثقافية).
>
> «متعة النص»

إن الإحالة إلى الجسد جزء من محاولة بارت العامة لبلورة توصيف مادي لعمليتي القراءة والكتابة، وهو يتصف بأربع وظائف مميزة؛ فأولًا: ثمة تغريب صحي يترتب على طرح هذا المصطلح غير المتوقَّع، خاصة في التراث الفرنسي، الذي طالما طابَق بين الذات والوعي، كما في الكوجيتو الديكارتي؛ «أنا أفكِّر؛ إذن أنا موجود.» هذه الذات، التي هي وعي واعٍ بذاته، ليست هي مَن يستشعر المتعة النصية، فالجسد هو الاسم الذي يطلقه بارت على الكينونة المنخرطة في هذه المتعة؛ كينونة أكثر إبهامًا وتباينًا بكثير، وأقل سيطرة وقدرة على فهم نفسها من العقل «الديكارتي».

ثانيًا: بذلت البنيوية جهدًا كبيرًا لتوضيح أنه لا ينبغي النظر إلى الذات الواعية باعتبارها معطًى والتعامل معها بوصفها مصدرًا للمعنى، ولكن باعتبارها نتاج قوًى ثقافية وشفرات اجتماعية تعمل من خلالها. فالذات الواعية، على سبيل المثال، لا تُسَيْطر على اللغة التي تتحدَّثها. أنا «أعرف» الإنجليزية بمعنَى أن جسدي يستطيع التحدث بالإنجليزية، وفهمها وكتابتها، لكني لا أستطيع أن أستحضر أمام وعيي نسق القواعد الضخم والمعقَّد الذي يشكل تلك المعرفة. ويذهب نعوم تشومسكي إلى أننا لا ينبغي أن نقول إن الأطفال «يتعلمون لغة ما»، كأن هذا فعل من أفعال الوعي، وإنما نقول إن اللغة «تنمو» بداخلهم. فهو يسمِّي اللغة «عضوًا ذهنيًّا»، رابطًا إياها بالجسد ليؤكد على أن الأمر يتعلَّق هنا بما هو أكثر بكثير من المعرفة الواعية؛ فخبير النبيذ لا يستطيع أن يشرح كيف يُمْكِنه التمييز بين سنة إنتاج وأخرى، لكن جسده يعرف كيف يقوم بذلك. ويوحي استخدام بارت «للجسد» باعتبارات من هذا النوع.

ثالثًا: انطلاقًا من معالجة البنيوية للذات باعتبارها نتاجًا لمجموعة من الشفرات والقوى البنيوية، فإن ذاتي، كما يقول بارت في مقطع من «ص/ز» اقتبسناه في الفصل السابع، محض امتلاء زائف، إنها ذلك الأثر الناتج عن الشفرات التي أتشكل منها؛ فبارت لا يستطيع أن يتحدث عن متعة الذات دون أن يتضمن ذلك إجابات سابقة عن العديد من الأسئلة التي أثارها بإلحاح، لكنه بحاجة إلى طريقة في الكلام تأخذ في اعتبارها حقيقة أن الفرد يستطيع قراءة نص ما والاستمتاع به، وأنه أيًّا كان ما تتسم به ذاته من عمومية أو نمطية، فإن ثمة خبرات من الأفضل التعامل معها باعتبارها تخصه وحده. فعندما يرنِّم مرتِّل روسي، «فإن صوته ليس شخصيًّا؛ إذ لا يعبِّر عن أي شيء يخص المرتِّل، يخص روحَه؛ إنه صوت غير أصيل، وفي الوقت نفسه فردي؛ إنه يجعلنا نُنصِت إلى جسد بلا هوية، بلا «شخصية» لكنه رغم ذلك جسد منفصل» («الصورة، الموسيقا، النص»). يجسد كتاب «بارت بلا جهد»، وهو «أجرومية» ساخرة لرولان بارت، هذه التيمة بدقة شديدة عندما يوضح أنه مع رولان بارت ندرك أنه لا يمكننا التوصل إلى اتفاق مع أحدهم بالقول: «لا شك أن السبب في ذلك هو أنك لا تملك الجسد نفسه الذي أملكه.»[2]

رابعًا: ينسجم إحلال «الجسد» محل «العقل» مع تأكيد بارت على مادية الدالِّ باعتبارها مصدرًا للمتعة. فعند الاستماع إلى الغناء فإنه يفضل «نسيج الصوت» على التعبير، والمعنى، والصياغة. وفي زيارته لليابان، استمتع بما تتسم به الثقافة اليابانية

من غموض بالنسبة إلى زائر أجنبي (الذي لا يستطيع أن يرى المعنى الذي قد يبدو واضحًا بالنسبة إلى أهل البلد). فكل ما تَقَع عليه عيناه يغدو استعراضًا ممتعًا لحركة جسدية: «هناك، يوجد الجسد» («إمبراطورية العلامة»).



عبث ...

أو الدال بلا مدلول

شكل ٨-١: عبث.

لكن رغم تلك الأهداف المحددة، ينطوي التماس الجسد فيما يبدو على احتمال دائم للتعمية، فصياغات بارت توحي أحيانًا بأن ما ينبع من الجسد أكثر عمقًا، وصدقًا، وقبل كل شيء، أكثر طبيعية من أي شيء آخر؛ «أستطيع أن أتصرف في لغتي كيفما شئتُ، لكن ليس في جسدي؛ فما أُخفِيه بلغتي، ينطقه جسدي» («شذرات من خطاب في العشق»). أنصِتْ إلى مرتِّل روسي: «ثمة شيء هناك، واضح وعنيد، فيما وراء (أو قبل)

معنى الكلمات، شيء هو جسد المرتِّل على نحو مباشر، يتصاعد إلى أذنيك من أعمق أعماق التجاويف، والعضلات، والأغشية، والغضاريف، ومن أعمق أعماق اللغة السلافية» («الصورة، الموسيقا، النص»). إن القول بأن تحليل النص يستنِد إلى الجسد المستمتع معناه أن ننسب له أصالةً يُعتَدُّ بها، بأكثر مما لو كان يستند إلى عقل متشكِّك. ويُشير كتاب «بارت بلا جهد» إلى أنه عند سؤاله عن السلطة التي تقف وراء عبارة ما، فإن أي متحدث بلسان بارت سيجيب: «أتكلم من جسدي الخاص.» ويؤكد بارت فيما بعدُ على حذق هذا التحليل عندما يستهلُّ كتابَه «الغرفة المضيئة» بالسؤال: «ما الذي يعرفه جسدي عن التصوير الفوتوغرافي؟» وهو سؤال ينطوي على إيحاء بتفوق المعرفة الجسدية، ويحثُّنا على الإجابة: «أقل حتى مما يعرفه عقلك.»

إذا كان «الجسد» رديفًا «للذات»، كما يبدو في الكثير من استخدامات بارت له، فهذه المفردة إذن تزوِّده بوسيلة لتجنُّب النقاشات حول اللاوعي والاشتباك مع التحليل النفسي، دون أن يضحِّي بفكرة وجود «طبيعة» أكثر جوهريةً من التفكير الواعي. وعندما يقترح بارت أنه في أعمال أي كاتب من عصر سابق «ثمة فرصة «للطليعي» في كل مرة يكون فيها الجسد، وليست الأيديولوجية، هو الذي يكتب» («نسيج الصوت»). فإن استحضار الجسد يوحي بوجود ركيزة طبيعية فيما وراء الملامح الثقافية العابِرة لأفكار أي كاتب ويدشِّن على وجْه التحديد هذا النوع من التعمية الذي سبق أن حلَّله في مقال «العائلة البشرية»، معرض الصور الفوتوغرافية الذي حاول إبراز وجود «طبيعة» في الأجساد البشرية فيما وراء الاختلافات السطحية في الظروف والمؤسسات الثقافية.

إن بارت على وعي تام بالتعمية التي يمكن أن تنطوي عليها فكرة اللجوء للجسد (أو الرغبة، التي تُستخدَم أيضًا كاسم جديد «للطبيعة» في الفكر الفرنسي مؤخرًا). فهو يُشير في «الصورة، الموسيقا، النص» إلى أن فكرة الكُلِّيَّة العضوية، «التي يتعيَّن كسرها»، تستمد جزءًا كبيرًا من قدرتها على التعمية من إشارتها الضمنية إلى الجسد باعتباره صورةً لكُلِّيَّة موحدة. وفي «بارت بقلم بارت»، يشير إلى كلمة الجسد باعتبارها «كلمته السحرية»: «كلمة تعطي دلالتُها المتوهجة، والمعقدة، العصية على الوصف، والمقدسة نوعًا ما، انطباعًا خادعًا بأنها تحمل إجابةً عن كل شيء.» لكن انطلاقًا من مذهبه الجديد في المتعة، لم يكن بارت على استعداد للتخلِّي عن المفردة ولا عن الإشارة الضمنية إلى «الطبيعة» التي تجلبها المفردة إلى كتاباته على الدوام. إن الشخص الذي فَضَح ذاتَ مرة بلا رحمة المحاولةَ البرجوازية لإحلال «الطبيعة» محل الثقافة، ومحو العقل، مع التعويل

على ما «يُحَس» مباشرة أو ما يؤخذ مأخذ التسليم، بإمكانه الآن أن يكتب، على سبيل المثال: «أستطيع أن أسمع وأنا متيقن — يقين الجسد، ورجفة الإحساس — أن عزف فاندا لاندوفسكي على البيانو القيثاري ينبع من جسدها الداخلي وليس من الخلط الرقمي البائس للعديد والعديد من عازفي البيانو القيثاري (لدرجة أنها تصبح آلة مختلفة)» («الصورة، الموسيقا، النص»). فهل هذا بارت آخر؟

الواقع أنه باستثناء الوظائف الاستراتيجية التي أتيتُ على ذكرها، فإن اللجوء للجسد له قدرة تفسيرية محدودة، فعندما يسأل بارت في «الغرفة المضيئة»: «ما الذي يعرفه جسدي عن التصوير الفوتوغرافي؟» يكتشف فقط أن ثمة صورًا فوتوغرافية بعينها «توجد من أجلي»؛ ومن ثم يتعين عليه «طرح قاعدة بنيوية»، هي قاعدة التضاد: إن دراسة صورة ما، هي ما يدركه المرء بفضل ثقافته العامة وفهمه للعالم — فهم ما هو مُمَثَّل — في حين أن شكلية الصورة هي شيء يقطع المشهد أو يشوشه، «تلك الواقعة التي تَخِزُني.» ويختتم كلامه بقوله: «ينبغي أن أقرَّ بأن رغبتي كانت وسيطًا معيبًا، وأنه ليس بإمكان ذات مختزلة في مشروعها المُتعي أن تدرك الكلي.» (وفي الجزء الثاني من الكتاب يربط بارت التصويرَ الفوتوغرافي بقوتَيِ الحب والموت الشاملتين.)

إن كتاب «متعة النص»، رغم إحالاته المتكرِّرة للمتعة الجسدية، هو أيضًا عمل نظري، فهو يحول التمييز الذي أقامَه في «ص/ز» بين القرائي والكتابي إلى تعارض غير متناظر بين نوعين من المتعة؛ اللذة والنشوة. أحيانًا تكون «المتعة» المصطلح العام الدال على متع القراءة بشتى أنواعها، «من ناحية، أحتاج إلى «متعة» عامة كلما توجَّب عليَّ الإشارة إلى شطط النص ... ومن ناحية أخرى أحتاج إلى «متعة» معينة، جزء صغير من «المتعة» ككل، كلما احتجت إلى التمييز بين الشعور بالبهجة، والإشباع، والراحة (الشعور بالامتلاء الناجم عن توغل الثقافة بحُرية)، وبين الشعور بالصدمة، والتمزق، وحتى الضياع، المميز للنشوة.» في بعض الأحيان، يصر بارت على هذا التمييز: نص المتعة هو نص قرائي، نص نعرف كيف نقرؤه؛ ونص النشوة، هو «النص الذي يفرض حالة من الشعور بالفقد، والقلق (ربما إلى حدِّ الشعور بنوع من الضجر)، ويزعزع افتراضات القارئ التاريخية، والثقافية، والسيكولوجية، اتساق أذواقه، وقيمه، وذكرياته، ويثير أزمة في علاقته مع اللغة.»

يستكشف الكتاب العلاقات (التاريخية، والسيكولوجية، والنمطية) بين هذين النوعين من النصوص أو سمات النصوص، ورغم تأكيده على أهمية التفرقة بينهما، يبدو في أحيانٍ كثيرة وكأنه يقترح أن المتعة النصية والآثار النصية تعتمد على إمكانية العثور على لحظات نشوة في نصوص المتعة المُريحة أو جعل كتابة النشوة ما بعد الحداثية قرائية بما يكفي لتوليد آثارها المقلقة، العنيفة، الإرجازية، وقد كتب بارت: «لا يكمن الإيروتيكي في الثقافة ولا في تدميرها، بل الفجوة بينهما هي التي تُصبِح كذلك ... فالمتعة لا تتولَّد عن العنف، والتدمير لا يُثِير اهتمامها؛ إن ما تشتهيه هو موقع فقد، لفقة، قطع، انكماش، ذلك التلاشي الذي يستولي على القارئ في لحظة النشوة.» إن الجسد العاري أقل إيروتيكية من مساحات الجسد «التي تكشف عنها خروقات الثوب.» والتقنيات الطليعية، أو زعزعة التوقعات المعتادة، أكثر إمتاعًا باعتبارها فجوات في خطاب قرائي؛ فلوبير، على سبيل المثال، لديه «طريقة في تقطيع وثقب الخطاب، لكن دون تفريغه من المعنى.» «إن النص بحاجة إلى ظله، «قليل» من الأيديولوجية، «قليل» من التمثيل، «قليل» من الذات؛ أشباح، جيوب، آثار، سحب ضرورية؛ فلا بد للتدمير من أن يولِّد ظلَّه الخاص»، ومع ذلك، فإن الانقطاع، والتلاشي، وعدم التحدد، ولحظات اللامقروئية تنطوي جميعها — كما يقول بارت — على نوع من الضجر، «الضجر ليس بعيدًا عن النشوة، فهو النشوة منظورًا لها من شواطئ المتعة.» «لا وجود لضجر صادق»، بل هو نشوة فحسب يتم الْتماسها بمتطلبات أخرى.

توضح قاعدة الضجر هذه ما يفعله بارت في «متعة النص»، فنحن نفكر عادةً في الضجر باعتباره تجربةً شعورية مباشرة، بيدَ أنه فئة نظرية أساسية لها دور في أي نظرية في القراءة، فعندما نقرأ بعناية كلَّ كلمة في روايةٍ لزولا، فإننا نشعر بالضجر، كما يحدث عندما نحاول تصفح «يقظة فينيجان» سريعًا بحثًا عن الحبكة، فأنْ تُمْعِن النظر في الضجر يعني أنْ تفكِّر في النصوص واستراتيجيات الكتابة التي تتطلبها، وهو مشروع نظري أكثر منه اعترافي، وإذا كان «متعة النص» يبدو كأنه لا يأخذ نفسه جِديًّا باعتباره نظريةً، ويتجنب الاستمرارية بصورة واعية، فإن هذا لا يعني أنه لا ينبغي للقراء أن يأخذوه بجدية، بوصفه شذرات من مشروع نظري ممتد.

ربما كان إحياء بارت لمذهب المتعة أكثر مشروعاته استعصاءً على التقييم؛ حيث يبدو كأنه يستمرئ الانغماس في بعض التعميات التي سبق أن فضحها بنجاح، ومع ذلك يواصل تحدِّيَه للعقيدة الثقافية السائدة، فالحديث عن المتعة تم تهميشه باعتباره غير



شكل ٨-٢: رولان بارت مع ماري فرانس بيزيه، في دور ثاكري في فيلم «الأخوات برونتي»، من إخراج أندريه تشينيه.

ذي صلة من جانب أقوى المشروعات الفكرية في ذلك الوقت، خاصة تلك التي شجَّعها هو نفسه، ما جعل ترويجه لمذهب المتعة بمنزلة خطوة ثورية، بيد أن احتفاءه بمتعة النص بدا كأنه يوجه نقدًا أدبيًّا نحو قِيَم لم يتخلَّ عنها الكُتَّاب التقليديون قط، وإشاراته للمُتَع الجسدية خَلَقَتْ منه في عيون كثيرين بارتًا جديدًا، أقل تشددًا على الصعيدين العلمي والفكري. إن تمرده المميز ضد مناخ فكري — أسهم بنفسه في خلقه — جعله بطريقة ما مقبولًا لدى جمهور عريض، استطاع أن يرى فيه الآن شخصية مألوفة؛ أديبًا حساسًا، منغمسًا في ذاته، يكتب عن اهتماماته ومُتَعه الخاصة دون أن يتحدَّى على أي نحو من الأنحاء طرق التفكير المستقرة، لقد جعلتْه متعته الثورية والاستراتيجية بصورة ما، عرضة لاتهامات متكررة بالقنوع، فنجده يتحدث في كتاب «سوليرز كاتبًا» عن المتعة الأساسية التي وجدها في «عبور موضوعات حسية إلى قلب الخطاب»، والتي بإمكانها إنقاذ أكثر الكتابات صرامةً من الضجر، «فكتاب «إتش» لسوليرز غابة من الكلمات، أبحث في جنباتها عما سوف يلمسني (لقد اعتدنا في طفولتنا أن نجوب الريف بحثًا عن

بيضات الشيكولاتة المخبأة هناك) ... أنتظر الشذرة التي سوف تُثير اهتمامي وتحمل معنًى من أجلي.» لعل تلك الجملة الاعتراضية، بكل ما تحمله من ابتذال عاطفي، واحدة من أجرأ لحظات بارت ككاتب، بيد أنه يجب على القارئ أن يتناولها بشيء من الحذر.

الفصل التاسع

الكاتب

عندما يُلقِي بارت نظرة إلى الوراء على كتابه «بارت بقلم بارت»، فإنه لا يرى في نفسه ناقدًا أو سيميوطيقيًّا، بل كاتبًا، فهو لا يقيِّم صحة المفاهيم التي أكد عليها فيه وإنما يشير إلى فاعليتها باعتبارها تكتيكات للكتابة؛ فهي «تجعل النص يسير قدمًا»، و«تتيح له أن يقول شيئًا ما.» لقد أثار موت أمِّه رغبتَه في الكتابة عنها، وكشفتْ محاضراته الأخيرة في كوليج دو فرانس حول «الإعداد للرواية»، عن اهتمام مدهش بتفاصيل حياة الكُتَّاب: كيف ينظمون وقتهم، وأماكن عملهم، وحياتهم الاجتماعية أثناء الكتابة. وقد نَاقَش في «بارت بقلم بارت» وفي بعض المقابلات الصحفية، «علاقته الخاصة بأدوات الكتابة» (فهو يفضل القلم الحبر على القلم الجاف أو الآلة الكاتبة) وترتيب مكتبه وجدوله اليومي، وهي نقاشات تمَّتْ محاكاتها بطريقة ساخرة في «بارت بلا جهد»، وكما أعلن ذات مرة، فإن الكتابة — بالنسبة إلى الكاتب الحقيقي — فعل لازم؛ فالكاتب لا يكتب شيئًا معينًا، بل يكتب فحسب.[1] ويقدم بارت عمله الآن في ضوء هذه الكلمات؛ فمهمته لا تتمثل في تحليل أنواع معينة من الظواهر وإنما في الكتابة. إن كتاب «بارت بقلم بارت» ليس نقدًا لأعماله السابقة، «لقد تخلَّيتُ عن الملاحقة المُرهِقة لقطعة قديمة منِّي، ولا أحاول ترميم ذاتي (كما نقول عن أثر تاريخي)، فأنا لا أقول: «سوف أصف نفسي»، بل: «أنا أكتب نصًّا، أسمِّيه ر. ب.»» وهو يقترح أن عمله قد يكون محاولة خفية لإحياء «اليوميات الجِيدية»، وهي شكل أدبي مؤلَّف من شذرات تستكشف بطريقة واعية ذاتيًّا كيفية انخراط الكاتب في عملية الكتابة.

حتى في الوقت الذي كان يقترح فيه علومًا جديدة، منح بارت نفسه رخصة الكاتب التي تجيز له السطو على لغات المجالات البحثية الأخرى واستغلالها، يذكر بارت في الفقرة الأولى من «الأسطورة اليوم» في كتاب «أسطوريات»، أن الأسطورة «نوع

من الكلام»، «نسق تواصل»، «رسالة»، و«نمط دلالة»، متجاهلًا دون اكتراث الفروقَ المهمة بين هذه المصطلحات في مجال اللغويات، وفيما بعدُ، أصبحت علاقته الكتابية بالمفاهيم أكثر وضوحًا وموضوعًا للتعليق. ينطلق كتاب «الغرفة المضيئة»، كما يخبرنا، من «فينومينولوجيا غامضة، وعابرة، بل حتى ساخرة، لدرجة أنها استجابت طوعًا لتشويه مبادئها أو التملص منها حسب نزواتي التحليلية.» وثمة شذرة من «بارت بقلم بارت» تصف هذا الميل بمفردات مختلفة:

> في علاقته مع الأنساق المحيطة به، مَن هو؟ لنقل إنه ببغاء؛ فهو يُعِيد إنتاج الأفكار بطريقة سيئة، يتتبع الكلمات، ويقوم بزيارات؛ أي يُبدِي احترامه لمفردات، يستحضر مفاهيم، ويُجرِي لها بروفات تحت اسم معين، ويستخدم هذا الاسم كأنه شعار (ومن ثَم يُمارِس نوعًا من الإيدوجرافيا الفلسفية)، وهذا الشعار يُعفِيه من أن يتتبع، حتى النهاية، النسقَ الذي يشكِّل هذا الدالُّ جزءًا منه (والذي يمثل له ببساطة علامةً). إن مفهوم «النقل»، القادم من التحليل النفسي وعلى ما يبدو سيبقى هنا، يهجر الموقف الأوديبي طوعًا، ويتمدد «مخزون الصور» اللاكاني حتى تخوم «عشق الذات» الكلاسيكي ... وتتلقَّى كلمة «برجوازية» النبرةَ الماركسية بمجملها، بيد أنها تواصل تدفقها نحو الجمالي والأخلاقي، وبهذه الطريقة، لا شك، تُزاح الكلمات، وتتواصل الأنساق فيما بينَها، وتُجرَّب الحداثة (مثلما يقوم أحدهم بتجربة مفاتيح مذياع لا يعرف طريقة تشغيله) بيد أن التناصَّ الناتج عن ذلك يكون سطحيًّا بالمعنى الحرفي للكلمة: التزام فضفاض؛ فالاسم (فلسفي، تحليلي نفسي، سياسي، علمي) يحافظ على خيط يربطه بنسقه الأصلي لا يُقطع بل يبقى متينًا ومتذبذبًا. لا شك أن السبب في ذلك هو أن المرء لا يستطيع، في آنٍ واحد، أن يشتهي كلمة ويدفعها إلى نتيجتها المنطقية؛ ففي داخله، تسود شهوة الكلمة، غير أن هذه المتعة تتشكل جزئيًّا بنوع من الاختلاج المذهبي.
>
> «بارت بقلم بارت»

ومهما تكن المتع الناجمة عن تحرير مفردةٍ ما من نسقها الأصلي، فقد لعب «الاختلاج المذهبي» دورًا هامًّا في نجاح كتابات بارت، وعندما أقلع عن ذلك عبر ابتكار مفرداته

الخاصة — متخليًا بذلك عن الدعم الإيحائي المستمَد من تشكيلة خطابية أخرى — كانت النتائج مختلفة تمامًا، فانطلاقًا من عِشْقه الدائم للتصنيف، اعتاد بارت الاستعانة بمصطلحات تقنية أو مفردات يونانية. وقد أكَّد في «حول راسين» أن هناك ثلاثة أنواع من التاريخ الأدبي: تاريخ المدلولات الأدبية، وتاريخ الدوال الأدبية، وتاريخ الدلالة الأدبية. إن استخدام مصطلحات تنتمي إلى نسق فكري واحد يُضفي على هذه النمذجة منطقًا ومعقولية حتى لو طُبقت هذه المصطلحات بطريقة استعارية، ولننظر بالمقابل إلى النمذجة التي أقامها في «سوليرز كاتبًا»، حيث اقترح وجود خمس طرق لقراءة سوليرز، يمكن ترجمتها بالتقريب إلى: «بالطعن»، «بالتذوق»، «بالبسط»، «بالأنف-في-الأرض»، و«بالأفق الكامل»، هذه النمذجة استعارية على نحو مضاعف؛ فالفئات تُقدَّم كأنها أنماطًا أو مفاتيح (قراءة «بالأفق الكامل»)، وهي مستمدة من حقول خطابية شديدة الاختلاف. إنها لا تشترك فيما بينها إلا بالقليل وتُطبَّق على القراءة بطرق غير مباشرة، إن القراءة وفقًا لـ «نمط الطعن» تعني أن تلتقط جملًا مليئة بالنكهة من هنا وهناك؛ والقراءة وفقًا لـ «نمط التذوق» تعني أن تستغرق في تطور معين استغراقًا كاملًا؛ والقراءة وفقًا لـ «نمط البسط» تعني أن تتقدم سريعًا وبانتظام، في حين أن القراءة «بالأنف-في-الأرض» تشق طريقها قدمًا كلمةً بكلمة، بينما قراءة «الأفق الكامل» تُلقي نظرة شاملة، وتنظر إلى النص باعتباره موضوعًا في سياق، هذا هو ما يمكن أن نسمِّيه «نمذجة قصيرة الأجل»: موحية، طريفة ربما، لكن بلا أي ادعاءات نظرية، ولا يوجد سوى احتمال طفيف للغاية أن يحاول آخرون دمجها في نظرية للقراءة. يواصل بارت صياغة عبارات نظرية بيد أنه ينجح على نحو متزايد في العثور على طرق لتقديمها تقوض طبيعتها النظرية.

كان بارت الكاتب كاتبًا عملاقًا ومتفردًا؛ أستاذَ نثرٍ فرنسيٍّ اصطنع لغةً جديدة وأكثر حيوية للنقاشات الفكرية، وبانحيازه لتركيبات لغوية فضفاضة وعاطفية بشكل استثنائي تربط بين جمل وعبارات تتناول ظاهرةً ما من زوايا مختلفة، نجح في إضفاء نوع من الصلابة الحسية على المفاهيم المجردة، يقوم فنه على تطبيق مفردةٍ ما وإيحاءات سياقها المعتاد على سياق آخر مختلف تمام الاختلاف، وربما يتجلَّى ذلك بأوضح صورة في الاستعارات التي يتم فيها إبراز السياق المنقول: «أنا لا أرمم ذاتي (كما نقول بشأن أثر تاريخي)»؛ «مُعفًى من المعنى (كما يُعفى أحدهم من الخدمة العسكرية).» ويَصِف بارت مخيلته بأنها «مقارِنة» وليست «استعارية»، فهي مولعة بالمقارنة بين الأنساق لا المقارنة بين موضوعات معينة («بارت بقلم بارت»). تلك سمة لأسلوبه واستراتيجية

تحليلية عامة، في آنٍ واحد، كما يفعل حين يعالج ممارسةً ما باعتبارها لغةً، ويبحث عن المكونات والتمييزات المحتملة التي يقتضيها ذلك.

يعتبر «إمبراطورية العلامات» أولَ عمل له لا يرتبط بمشروع تحليلي أو نقدي، قال بارت عن اليابان: إنها «حررتْني بدرجة كبيرة على صعيد الكتابة» («نسيج الصوت»). وقد وجد أمامه في الحياة اليومية أشياءَ وممارسات حفزت كتابة مبهجة، «أسطوريات» جذلة لحضارة على النقيض من حضارتنا، وكتب أنه بدلًا من تخيل يوتوبيا خيالية «بإمكاني، دون الادعاء بأي طريقة كأن أصف أو أحلِّل أي واقع أيًّا كان، أن أختار من مكان ما في العالم عددًا من السمات (مفردة لغوية وتصويرية) وأشكِّل منها نسقًا. هذا النسق هو ما سأسميه «اليابان».» تتأمل ستة وعشرون شذرة طويلة في بعض جوانب هذه الحضارة — الطعام، المسرح، الوجوه، علب منمقة لا يوجد بداخلها شيء ذو بال، شعر الهايكو، ماكينات بيع تلقائي — ترسم صورة سريعة ليوتوبيا بارت؛ حيث السيادة للمظاهر الخادعة، والصور مفرغة من معانيها، وكل شيء محض سطح. إن اليابان الرأسمالية، صاحبة المعجزة الاقتصادية والتفوق التكنولوجي، لا وجود لها في هذه الصورة، بيد أن بارت كان يعرف جيدًا أي انتهاك يقترفه بتلك الصورة المثالية التي رسمها لليابان في حين كان أصدقاؤه في دورية «تِل كِل» يروِّجون لماو تسي تونج والثورة الثقافية الصينية. وأيًّا كانت حقيقتها، فقد وضعتِ اليابان بارت في «موقف كتابة».

لعل «بارت بقلم بارت» هو أكثر إنجازات هذا الكاتب تفرُّدًا. فالكتاب عبارة عن مجموعة من الشذرات مرتبة أبجديًّا، بعضها مكتوب بضمير المتكلم والبعض الآخر بضمير الغائب، وتحمل عناوين عرضية تمامًا ربما تكون أُضيفت لاحقًا لتوحي بوجود نظام اعتباطي ما، وهو ما لا يجعله «كتابًا عن أفكاره» وإنما «كتاب عن مقاومته لأفكاره الخاصة». إن أسلوبه المبتكر في السخرية من الذات، يُغري باستخدامه كدليل مرجعي، ولا سيما أنه ينكر سلطته الخاصة: «ما أكتبه عن نفسي ليس أبدًا الكلمة الفصل؛ فكلما كنتُ أكثر «صدقًا»، كنتُ أكثر «قابلية للتفسير» ... فنصوصي مفككة، لا يستطيع أي منها أن يتوج غيره؛ والأخير ليس إلا نصًّا آخر، الحلقة الأخيرة في سلسلة، وليس معنًى نهائيًّا؛ نص على نص، لا يُضيء شيئًا أبدًا.»

فهو يقاوم أفكاره ويتحدث عن ذاته لا لكي يحلِّلها بل «لعرض نظام-صورة»؛ حيث يحرك صوره الخاصة كقطع ديكور على خشبة المسرح، فيجلب بعضها من

الأطراف، ويدفع بالبعض الآخر إلى الخلفية، مرتبًا إياها، يقدم بارت ذكريات من طفولته أكثر إيجابية وحنينًا مما قد نتوقعه بناءً على ملاحظاته السابقة حولها، ولا يتردد في رسم صورة لحياة الطبقة المتوسطة، الهادئة التي عاشها، ولا سيما العطلات التي كان يقضيها في الريف، ويقول: «من المؤكد أنني عندما أكشف عن تفاصيل حياتي الخاصة، فإنني أضع نفسي في أشد حالاتي انكشافًا»؛ ذلك لأنه وفقًا للرأي السائد بين مثقفي اليسار، فإن «الشخصي»، و«المشين» حقًّا، «هو الأفعال التافهة، آثار الأيديولوجية البرجوازية التي تبوح بها الذات في اعترافاتها.» من هذا المنطلق، هو يخاطر بالفعل، رغم أن الكتاب يصمت عن مسائل أخرى بطريقة مثيرة للدهشة. فهو يكتب عن والدته، لكن لا يأتي أبدًا على ذكر أخيه نصف الشقيق، الذي يتم استبعاده من كتاباته بطريقة منهجية بفعل دوافع غامِضة، كأن مخيلته تطالب بأن تكون الأم موجودة من أجله هو وحده. كما أن بارت، نصير الجسد، لا يأتي بأي تصرفات جنسية طائشة؛ فهو يُشير في شذرة حول «الربة إتش» إلى أن «المتعة التي توفرها الممارسات المنحرفة (في هذه الحالة، المتعة المستمدة من الحشيش والمثلية الجنسية) دائمًا ما يُبخَس قدرها.» لكن لا وجود لأي اعتراف أو حكاية تشير إلى ما كانت عليه حياته الجنسية. وفي هذا الصدد كان علينا أن ننتظر النصوص التي نُشرت بعد وفاته، وخاصة كتاب «وقائع»، والتي كشفت عن حياة مثلية تعيسة: ساعات من التفكير في الفتيان، مع الإحجام عن الإتيان بأي فعل؛ خيبة أمل في اللقاءات التي يَرْوِيها. من خلال «كتابة الذات، وتجميع نسق الصورة، أحكم وثاقها لكي أحمي نفسي، وفي الوقت نفسه، أعرضها.» ويتم حساب النسب بدقة.

ولعل صفات بارت تتجلَّى بأوضح ما يكون في شذرات مثل الشذرة التالية، وهي عبارة عن تأمل ذاتي حول الكتابة:

> نبرة حكمة تحوم فوق هذا الكتاب (نحن، الواحد، دائمًا)، غير أن الحِكمة تتواطأ مع فكرة جوهرية عن الطبيعة البشرية؛ ومرتبطة بأيديولوجيا كلاسيكية؛ فهي أكثر الأشكال اللغوية صلفًا (وغالبًا ما تكون أكثرها حمقًا)، لماذا لا أنبذها إذن؟ السبب في ذلك، كما هو الحال دائمًا، عاطفي؛ فأنا أكتب حِكَمًا (أو أرسم حركتها) لكي أُطمِئنَ نفسي؛ فعندما يَظهَر اضطراب ما، أسعَى لتخفيف حِدَّته عبر تقييد نفسي إلى ركيزة ثابتة تتجاوز قدراتي، «هكذا هو الحال دائمًا بالفعل»، وهكذا تولد الحكمة. والحكمة نوع من الجملة-الاسم، فالتسمية

تستدعي التطمين، علاوة على ذلك، فإن هذه أيضًا حكمة؛ فهي تخفِّف من حِدَّة خوفي من الانجراف وراء الشطط عن طريق كتابة الحِكَم.

«بارت بقلم بارت»

تعتمد قوة مثل تلك التأملات على إبرازها الأسبابَ العاطفية للأبنية الفكرية؛ فهي تبدو وكأنها تبحث عن تفسير للعالم، لكن بما أن ما يغري هنا هو تفسير ذو قوة طاغية — بناء عقلي — فإن القارئ، شأن الكاتب، يظل حبيس دائرة خطابية، فكلما زادت ثقتنا في هذا التأمل، كان علينا التشكك فيه، ومثل تلك الأفخاخ هي الآثار الناجمة عن كل كتابة قوية.

أما أكثر إنجازات بارت شعبية وتفردًا ككاتب فهو كتاب «شذرات من خطاب في العشق»، وهو عبارة عن توثيق لخطاب العشق. وهذه اللغة — التي تتشكل بالأساس من شكاوى وتأملات العاشق في وحدته، وليس من أحاديث متبادلة بين عاشق ومعشوقته — قديمة ومجافية لذوق العصر. ورغم أنها تجري على ألسنة ملايين البشر، وتنتشر في ثنايا رواياتنا الرومانسية وبرامجنا التليفزيونية كما في الأعمال الأدبية الجادة، فإنه لا توجد أي مؤسسة تختص بتقصِّي هذا الخطاب، وحفظه، وتعديله، والحكم عليه، وتكراره، وتحمل مسئوليته.

وإذ يحاول بارت الاضطلاع بجزء من هذا الدور، فإنه يعثر فيه على طريقة لإنتاج «الروائي»؛ أي الرواية مطروحًا منها الحبكة والشخصيات، وتحت عناوين مرتبة أبجديًّا، من s'abîmer (أن تُبتلَع) إلى vouloir-saisir (إرادة التملُّك)، يولِّف بارت بين خطابات من شتى الأنواع: اقتباسات وجُمَل مُعاد صياغتُها من أعمال أدبية، خاصة من «آلام الشاب فرتر» لجوته، وعبارات مكتوبة بضمير المتكلم على لسان عاشق لا اسم له، يتأمل فيها أحواله ويعبر عنها، وتأملات مستوحاة من كتابات نظرية متنوعة (أفلاطون، نيتشه، لاكان)، تزوده هذه السلسلة من الشذرات أو «الهيئات»، كما يسميها («هيئات» بمعنى وضعيات جسدية)، بمادة لرواية، حشد من المشاهد والألفاظ التأملية أو العاطفية، وهناك أيضًا تلميحات مثيرة عن قصة حب شخصية، بيد أنه لا وجود لتطوير أو استمرارية، ولا لحبكة أو تقدم في العلاقة الغرامية، وعوضًا عن شخصيات واضحة المعالم، لا نَجِد سوى أدوار معمَّمة للعاشق والمعشوق.



شكل ٩-١: «بيتر شخصية خيالية تمامًا، بيد أنه مكتوب بطريقة غاية في الإتقان.»

والعناوين هي أسماء لـ «فقرات» أو «جولات» غرامية:

فإذا كان ثمة هيئة مثل هيئة «الهلع»؛ فذلك لأن الذات في بعض الأحيان تهتف قائلة (دون أدنى اعتبار للمعنى العيادي للكلمة): أنا مصابة بنوبة هلع! عذاب! كما تغني كالاس في مكان ما، فالهيئة هي نوع من الأغنية الأوبرالية؛ وكما أن تلك الأغنية يتم تحديدها، وتذكرها، والتعامل معها من خلال «افتتاحيتها»: «بينما أنا مسجاة، ابكِ يا عيني، كانت النجوم ساطعة، أبكي مصيري»، كذلك فإن الهيئة تنطلق من انعطافة خطابية، نوع من الشعر، لازمة غنائية أو تلاوة، تصوغها في قلب الظلام.

«شذرات من خطاب في العشق»

«أريد أن أفهم ...» «ما العمل ...؟» «عندما يلمس أصبعي دون قصد ...» «لا يمكن لهذا أن يستمر ...» تلك بعض استهلالات هيئات بارت الغرامية، شذرات، سيكون باستطاعتنا، كما يقول، التعرف عليها. «تتخذ الهيئات أشكالًا ما دام باستطاعتنا التعرف، في خطاب عابر، على شيء تمَّتْ قراءته، أو سماعه، أو الشعور به.» وكما أن أجرومية اللغة هي وصف للمهارات اللغوية للمتحدثين الأصليين بها وتسعى للإمساك بما هو مقبول أجروميًّا من جانب المتحدثين بها، يحاول بارت الإمساك بما هو مقبول، ومعترف به، وفقًا لشفرات ثقافتنا وصورها النمطية، باعتباره شكوى عاشق، ويتخذ بارت من «فرتر» جوته نقطة مرجعية له؛ كونها كانت نموذجًا للمواقف الغرامية في قسم كبير من الثقافة الأوروبية وتحتوي على مخزون وفير من تلك البلاغة العاطفية، المعقدة المهملة.

ورغم أن بارت يقترح محاكاة هذا الخطاب، وليس تحليله، فإننا كثيرًا ما نقع في الكتاب على لحظات تحليلية، والعاشق المُحاكي يبرهن على كونه محللًا بارعًا، ينخرط في تأمل مكثف لأحواله والعلامات المحيطة به. فلنأخذ مثلًا «عندما يلمس أصبعي دون قصد ...» «تشير الهيئة إلى أي خطاب داخلي يثيره تلامس مختلس مع جسد (ولمزيد من الدقة، مع بشرة) الكائن المُشتَهَى.» قد نتوقع من العاشق أن يركز على المُتعة المادية للتلامس الجسدي:

> لكنه مغرم؛ فهو يخلق معانيَ من لا شيء، في كل مكان، والمعنى هو ما يفتنه؛ إنه أسير محنة المعنى، فكل تلامس يُثير لدى العاشق سؤال الاستجابة: فالبشرة تطالب بتقديم إجابة.
>
> (ضغطة على اليد — مستودع هائل من المعلومات — حركة بسيطة في الكف، ركبة لا تتحرك بعيدًا، ذراع تمتدُّ، كأنها بصورة طبيعية تمامًا، على امتداد ظهر الأريكة؛ حيث رأس الآخر ترتاح عليها شيئًا فشيئًا؛ تلك هي المملكة الفردوسية للعلامات الرهيفة المختلسة: مثل مهرجان، لا للحواس، بل للمعنى.)
>
> «شذرات من خطاب في العشق»

يحيا العاشق في كون من العلامات؛ فلا شيء يخص المعشوق يمضي بلا معنًى، ويمكن للعاشق أن يقضي ساعات في تصنيف تفاصيل أفعال المعشوق وتأويلها، «الواقعة تافهة (دائمًا ما تكون تافهةً) لكنها سوف تجتذب كل لغة في حوزتي.»

إن بارت أريب ومقنع في وصفه للاستقصاءات السيميوطيقية للعاشق، فكثيرًا ما يجد العاشق نفسه عالقًا في «الهيئة الاستقصائية» للسؤال: «ما العمل؟»

إن مخاوفي حول السلوك بلا طائل، إلى ما لا نهاية، فإذا أعطاني الآخر، سهوًا أو دون قصد، رقم هاتف المكان الذي يمكن الاتصال به فيه في أوقات معينة، أرتبك في الحال: هل أهاتفه أم لا؟ (ولن يفيدني شيئًا أن تقول لي إن بإمكاني الاتصال به — فهذا هو المعنى المعقول والموضوعي للرسالة — لأن هذا الإذن هو تحديدًا ما لا أعرف كيف أتعامل معه.)

... فالبنسبة إليَّ، كذات عاشقة، كل ما هو جديد، كل ما يقلق، أتلقَّاه ليس كواقعة إنما كعلامة ينبغي تأويلها، فمِن وجهة نظر العاشق، تحمل الواقعة تَبِعةً لأنها تتحول مباشرةً إلى علامة؛ فالعلامة، لا الواقعة، هي ما له تبعة (بفضل أصدائها). فعندما يعطيني الآخر رقم الهاتف الجديد هذا، فعلى أي شيء تدل هذه العلامة؟ أهي دعوة لمهاتفته «في الحال»، من أجل متعة المكالمة، أو فقط «عندما تدعو الحاجة»، عند الضرورة؟ وإجابتي ذاتها سوف تتحول إلى علامة، سيقوم الآخر حتمًا بتأويلها، مطلقًا بيني وبينه مناورة عاصفة من الصور. لكل شيء دلالته؛ بهذه العبارة أوقع نفسي في شرَك، أكبِّلها بحسابات، وأحول بينها وبين المتعة.

في بعض الأحيان، تحت وطأة التفكير في «اللاشيء» (كما يراه العالم)، أُنهك نفسي؛ ومن ثم أحاول، كرد فعلٍ، العودةَ — كغريق يضرب قاع البحر بقدميه — إلى قرار عفوي (العفوية؛ الحلم الرائع؛ الفردوس، والقوة، والنشوة)، هيا، اتصل، ما دمتَ تريد ذلك! بيد أن مثل هذا الحل لا طائل تحته؛ لأن زمن العشق لا يسمح للذات أن توازي بين النزوع والفعل، وأن تطابق بينهما؛ فأنا لستُ رجل «العفوية»، وجنوني معتدل، وغير مرئي؛ و«في الحال» أخشى التبعات، كل التبعات، إن خوفي — تأملي — هو «العفوي».

«شذرات من خطاب في العشق»

لا ترسم مثل تلك الشذرات الروائية هيئات لفكر العشاق يسهل تمييزها فحسب، بل تعرض بوضوح أيضًا آليات لإنتاج الدلالة بكل تعقيداتها، فما يميز العاشق، المهووس بالتأويل، والمحلل الثاقب لورطته التأويلية، عن السيميوطيقي أو عالِم الأساطير هو العاطفية المفرطة لخطابه؛ فهو يخلط بين العلامات المتعارف عليها والعلامات التي تحركها الرغبة، ويحمِّل الأشياء التافِهة المحيطة به بمعانٍ خاصة، ينظر إليها باعتبارها لصيقةً بها، أو متأصلة فيها.[2] تلك العاطفية المفرطة، «الموصومة من جانب الآراء السائدة اليوم»، تجعل من الحب شيئًا مجافيًا لروح العصر، بل نوعًا من «البذاءة»، موضوعًا لا يليق الكلام فيه في صحبة مهذَّبة، على عكس الجنس، المقبول باعتباره موضوعًا مهمًّا في الخطاب المعاصر، «(انقلاب تاريخي: فلم يَعُدِ المشين هو «الجنسي»، بل العاطفي؛ المدان باسم ما ليس في نهاية المطاف سوى أخلاقية أخرى).» بيد أن «بذاءة» عاطفية الحب الحقيقي تكمن في حقيقة أنه من غير المستطاع، عن طريق الجهر بالعاطفية، اقتراف انتهاك جذري؛ ومن ثم يظل أمرًا غير مقبول على الإطلاق. «إن بذاءة الحب فادحة. فلا دواء له، ولا سبيل لإكسابها القيمة الإيجابية للانتهاك ... يتألف النص العشقي (وهو نص بالكاد) من نرجسيات صغيرة، وتفاهات سيكولوجية، نص لا عظمة فيه، أو أن عظمته ... تكمن في عجزه عن بلوغ العظمة.»

لقد عمل بارت، المدافع عن المركيز دي ساد، على خلق مناخٍ فكريٍّ منسجم مع الانتهاك. إن استعادة عاطفية الحب، كما يقترح، هي انتهاك لانتهاك، خرق للعقيدة الثابتة التي تُعلي قيمةَ الانتهاك الجذري، وعبر استعراضه لهيئات خطاب مهمل، يفاجئنا بارت في «الشذرات» بجعل الحب، في أكثر أشكاله سخفًا وعاطفية، ليس ممتعًا بطريقة روائية فحسب بل أيضًا موضوعًا لاهتمام سيميوطيقي يعتد به.

الفصل العاشر

الأديب

يقول بارت صراحة: «ليس لديَّ سيرة حياة، أو بالأحرى، منذ اليوم الذي خططت فيه أول سطوري، لم أعُدْ أرى نفسي.» فهو يستطيع تذكر طفولته ومراهقته ويقوم بذلك بالفعل، لكن منذ ذلك الحين، «كل شيء يحدث من خلال الكتابة» («نسيج الصوت»). إن تأملاته الذاتية الثاقبة بنبرتها الساخرة من الذات، ترسم صورةً له باعتباره تشكيلة متنوعة من الأفكار، والتصريحات، والعبارات، مجموعة غير ثابتة من الشذرات بلا مركز أو وحدة تجمعها: «الذات التي هي أنا ليست موحدة.» يجمع كتاب «بارت بقلم بارت» بين نظرتين؛ فمن ناحية، يشكو من أن «كتابة الذات» تهدد بإحلال الأوهام محل الذات. «وإذ أطلق لنفسي العِنان في اللغة، لا أجد شيئًا أقارن نفسي به ... فالرمز يصبح حرفيًّا «في التو»؛ خطرًا حقيقيًّا يهدد حياة الذات، فقد تبدو الكتابة عن الذات فكرةً متغطرسة، لكنها فكرة بسيطة أيضًا؛ في بساطة فكرة الانتحار.» لكن من ناحية أخرى، تنتهي هذه الشذرات إلى نتيجة مفادها أنه لا شيء يوجد وراء تلك الأوهام؛ فالذات بناء خطابي؛ «الذات محض وقع للغة»، ذاتٌ قِوامها الكلمات. «ألا أعرف أنه، في مجال الذات، لا وجود لمرجع؟ ... فأنا القصة التي تحدث لي.» إن بارت، بالنسبة إلى نفسه كما هو بالنسبة إلينا، مجموعة من الكتابات، لا مجال لمحو تبايناتها وتناقضاتها من خلال تحديد أي الصيغ والعبارات تنتمي حقًّا إلى «بارت»، إلا إذا اعتبرنا أن «بارت» ذاته هو بنية تم تشكيلها بهدف تنظيم تلك الشذرات.

إن بارت أديب؛ بمعنى أن حياته هي حياة كتابة، مغامرة مع اللغة؛ لكن قرب نهاية حياته، بدأ يشغل دور الأديب بالمعنى التقليدي، فقد بدا وكأنه تجسيد «للقيم الأدبية»: عشق للغة، ولا سيما الجمل حسنة الصوغ، أو الصور الغنية بالإيحاءات، وحساسية بالقوة الإيحائية السيكولوجية للأشياء والأحداث، واهتمام بالمنتجات الثقافية

بكافة أنواعها، وإيمان بأولوية الحياة العقلية، فهو لم يكن مجرد ناقد، بل شخصية أدبية مثَّلت تعليقاته على القضايا الثقافية، بالنسبة إلى معاصريه، موقفًا جماليًّا راقيًا. وعندما تحدث مع أحد الصحفيين عن الكسل — وقد حمل أحد حواراته الصحفية عنوان «فلتجرؤ أن تكون كسولًا!» — كان بالإمكان التعويل عليه لتزويدنا بصيغ أنيقة، غير تقليدية، تستمد حيويتها من منظورات نظرية، مع تمييزات ثاقبة واهتمام بالقيم الروحية، كما كان يكتب بانتظام مقدمات لكتب أو كتالوجات لمعارض فنية جديدة، وينخرط في مناقشات حول الطعام، ويتردد على الأوبرا، ويعزف على البيانو، ويتذكر طفولته.[1] كما يزعم في «محاضرات» أن «أسطورة «الكاتب الفرنسي الكبير»، المستودع المقدس لكلِّ القيم السامية، قد انهارت» وظهر نموذج جديد، «فلم نعد نعرف — أو لم نعرف بعدُ — ماذا نسميه: كاتبًا؟ مثقفًا؟ مدوِّنًا؟ وعلى أي حال، فإن السلطة الأدبية في طريقها إلى الاختفاء، فالكاتب لم يعد محور الاهتمام.» ربما كان بارت هذا النموذج الجديد، يكتسب سلطته من خلال تنازله عن السلطة، ويقترح القيام بـ «نزهات»: شذرات تستكشف، من خلال اللغات النظرية لعصرنا، خبرات التفكير والعيش.

إن كتاب بارت «الغرفة المضيئة»، وهو آخر أعماله، يُظهِره في دور المعلق الثقافي، فإذ يتخلَّى فيه عن معرفته التقنية؛ ومن ثم يؤكد أنه لا يستعين في تأملاته حول الصور الفوتوغرافية إلا بثقافته الأدبية، وحساسيته، وخبرته الإنسانية، فإنه يقرر «استنباط فن التصوير الفوتوغرافي» بأكمله من صورة فوتوغرافية لوالدته تَظهَر فيها، في نظره، وهي «متحولة إلى ذاتها الحقيقية». وإذ يقترح عقد صلات بين التصوير الفوتوغرافي وبين الحب والموت، فإنه يتقصَّى بفصاحة وحساسية استجابته لرحيل والدته مؤخرًا: «لأن ما فقدتُه ليس شخصية (الأم)، بل كائن، وليس كائنًا وحسب بل «صفة» (روح)، ليس ما لا يمكن الاستغناء عنه، بل ما لا يمكن استبداله. كان باستطاعتي العيش من دون «الأم» (كما نفعل جميعًا عاجلًا أو آجلًا)؛ لكن ما تبقَّى من الحياة سيكون، تمامًا وبصورة مطلقة، بلا صفات.»

ويستخلص بارت من ذلك أن الصور الفوتوغرافية تقول: «هذا ما كان»؛ إذ «يتمثل جوهر الصورة في التصديق على ما تمثله.» تتجلى جاذبية هذا النوع من الكتابة — الذي يجسِّد فيه بارت بطريقة غير مهددة «الحكمة» أو البصيرة التي يمكن لحساسية أدبية أن تنجزها — في مقال بمجلة «نيوزويك»، أشاد بالإنسانية الشاعرية لهذا «الكتاب العظيم» جاء فيه: «يصطحب بارت القارئ في رحلة شاعرية موصوفة بطريقة أخَّاذة إلى

قلب حياته الخاصة والوسيط الذي عشقه، وسيط يغازل باستمرار «الحقيقة العصية على الإدراك» للحالة الإنسانية.»



شكل ١٠-١: بارت يعزف على البيانو.

كيف وصل رولان بارت، ناقد الأساطير البرجوازية، إلى هذه النقطة؟ في «بارت بقلم بارت» يصف آلية ويقترح مسارًا:

> تشكيلات رجعية؛ إذ يتم طرح رأي شائع لا يُطاق، ولكي أحرِّر نفسي منه؛ أصوغ مفارقة، ثم تفسد هذه المفارقة وتتحول إلى رأي متصلب جديد، يتحول بدوره إلى رأي شائع جديد، ويتعين عليَّ أن أواصل البحث عن مفارقة جديدة.
>
> دعونا نتتبع هذا المسار، في أصل العمل، هناك غموض العلاقات الاجتماعية، «طبيعة» زائفة؛ الخطوة الأولى إذن هي تبديد الأوهام (الـ «أسطوريات»)، وبعد ذلك، عندما تتيبَّس عملية تبديد الأوهام بفعل التكرار، ينبغي استبدالها؛ علم سيميوطيقي (يتم طرحه) يسعى إلى إنعاش، وتحفيز وتسليح الإيماءة، أو الوضعية الأسطورية، بمنحها منهجًا، وهذا العلم مُثقَل بدَوْره بمخزون كامل من الصور؛ فيتم الاستعاضة عن الهدف المتمثل في وجود علم للسيميوطيقا بعلم السيميوطيقيين (غالبًا ما يكون شديد الكآبة)؛ ومن هنا، يتعين على المرء انتزاع نفسه من هذا، وتطعيم هذا المستودع العقلاني من الصور بنسيج الرغبة، بمطالب الجسد؛ هذا إذن هو «النص»، نظرية «النص»، لكن مرة أخرى، يتعرض «النص» للإصابة بالشلل؛ فيكرر نفسه، ويزيِّف نفسه في نصوص معتمة ... وينحدر النص متحولًا إلى ثرثرة. إلى أين اتجه بعد ذلك؟ تلك هي النقطة التي أقف عندها الآن.
>
> «بارت بقلم بارت»

في مرحلة أولى، يسعى لتجديد العلامات؛ يتردد الشعار «أتقدم مشيرًا إلى قناعي» كثيرًا (ثلاث مرات في «الكتابة في درجة الصفر» وحده) باعتباره الشعار المثالي للأنشطة الدلالية، وعلى ما يبدو، فإن علمًا للعلامات هو السبيل الوحيد للجمع بين ما يراه أكثر التيارات إثارة للاهتمام في الميادين البحثية المعاصرة: «التحليل النفسي، البنيوية، السيكولوجيا العقلية، وبعض الأنواع الجديدة في النقد الأدبي التي قدم باشلار نماذجها الأولى، لم تَعُد معنيةً بالوقائع إلا بقدر ما تكون محملة بالدلالة، وأن تفترض وجود دلالة معناه العودة إلى السيميوطيقا» («أسطوريات»). لكن ما إن يترسخ برنامج للسيميوطيقا، حتى تجعل ردة فعل بارت من عمله نوعًا من «إلغاء» العلم. واللغات العليا التي سعى في السابق إلى ترسيخها يعاملها الآن باعتبارها معطيات؛ فلكي «يفكك» نظرية ما فإنه

يأخذ حدودها، ويجردها من كل شيء باستثناء عدد قليل من سماتها المميزة، ويحثها على الانجراف في علاقات جديدة، فالنص، وهي إحدى «كلماته السحرية»، يمثل موضوعًا لا يمكن السيطرة عليه، منظور لا نهائي لعلاقات الدلالة، وإذ ينسج النص خيوطه من خطابات سابقة، فإنه ينتمي، في نهاية المطاف، إلى الثقافة بمجملها، وينضم مفهوم القارئ إلى مفهوم النص ليشكلا معًا ثنائيًّا لا يمكن السيطرة عليه؛ ففي مواجهة أي محاولة للسيطرة على النص من خلال التحليل، بالإمكان التأكيد على الدور الحيوي للقارئ؛ إذ لا وجود لمعنًى أو بنية إلا ما يُنتجه القارئ، لكن في مواجهة كل محاولة لجعل القارئ موضوعًا لعلم (سيكولوجي)، بإمكاننا التأكيد على أن النصوص لديها وسائل لزعزعةِ أشدِّ افتراضات القراء يقينًا وإحباطِ أكثر استراتيجياتهم سلطويةً.

جدول ١٠-١: التناص/النوع الأدبي/مخطط الأعمال («بارت بقلم بارت»).

التناص	النوع الأدبي	الأعمال
(جيد)	(الرغبة في الكتابة)	—
سارتر ماركس بريخت	أسطورة اجتماعية	«الكتابة في درجة الصفر» الكتابة عن المسرح «أسطوريات»
سوسير	السيميوطيقا	«عناصر السيميوطيقا» «نسق الموضة»
سوليرز، كريستيفا، دريدا، لاكان	النصية	«ص/ز» «ساد، فورييه، لويولا» «إمبراطورية العلامات»
(نيتشه)	الأخلاقية	«متعة النص» «بارت بقلم بارت»

ومن السمات اللافتة في كتابات بارت عن الأدب منذ كتاب «ص/ز» السهولة التي يبدل بها القارئ مكانه في القصص التي يرويها؛ إذ تنقلب قصة القارئ الذي يهندس النص إلى قصة النص الذي يتلاعب بالقارئ، ففي تدوينة عن «نظريات النص» في «الموسوعة العالمية» كتب بارت: «ينتمي الدالُّ إلى كل فرد»، لكنه يستطرد سريعًا بقوله: «إن النص هو الذي يعمل بلا هوادة، وليس الفنان أو المستهلك.» وفي الصفحة التالية يعود إلى موقفه الأول: «تزيل نظرية النص كلَّ القيود المفروضة على حرية القراءة (ما يجيز قراءة عمل من الماضي من زاوية نظر معاصرة تمامًا ...) لكنه يؤكد بشدة على المعادلة المثمرة بين القراءة والكتابة.» إن الاحتفاء بالقارئ بوصفه منتجَ النص يناظره وصف للنص باعتباره القوةَ المسيطرة في تلك اللقاءات، والنتيجة هي تركيز الانتباه على هذا التفاعل مع الحيلولة دون تبنِّي وجهة نظرٍ من شأنها أن تشجِّع على الاستقصاء المنهجي.[2]

يمثل الاتجاه إلى الجسد ومُتع الحياة اليومية تحولًا هامًّا في كتابات بارت، فعلى أقل تقدير، ساعدت الموضوعات وأسلوب الكتابة في هذه المرحلة الجديدة على جعل بارت مستساغًا على نحو جديد لدى الطبقة البرجوازية التي هاجمها ذات يوم، فالكلمات الجديدة مثل «المتعة» و«السحر» و«الحكمة» جعلت الذكاء أقل تهديدًا وشجَّعت الموضوعات الجديدة — آلام الحب، ذكريات الطفولة، التفاني الأمومي، ومشاهد الحياة الريفية — الجمهورَ الفرنسيَّ على اكتشاف بارت ككاتب. مَن كان يتخيل أن رولان بارت الذي حمل لواء الدعوة إلى «موت المؤلف»، كما أسماها، سيُحاضر الآن في كوليج دو فرانس عن عادات المؤلفين الفرنسيين الكلاسيكيين (منامة بلزاك، دفاتر فلوبير، غرفة بروست المبطنة بالفلين)، وسيصف أعماله الخاصة ليس باعتبارها إسهامات في هذا المشروع العام أو ذاك، بل كتجليات لرغبته الخاصة؟ وبإمكاننا الاستعانة برمزه المفضل، اللولب، في وصف هذا التكرار الغريب؛ فالمواقف التي سبق رفضها تعاود الظهور في كتاباته، لكن في مكان آخر، وعلى مستوًى مختلف، وإذ يعلن بارت معارضته لجميع الأنساق، فإنه يشبه بطريقة غريبة الكتَّاب التقليديين الذين نبذوا رولان بارت الشاب باعتباره اختزاليًّا متبلد الحس، ويقول بارت في «الغرفة المضيئة»: «فيما يخصني، فإن الشيء الوحيد المؤكد هو مقاومتي المستميتة لكل نسق اختزالي.» ويبدو كأنه نسي الوظيفة الاستراتيجية للأنساق في حماية المرء من السقوط مجددًا في الصور النمطية «الطبيعية»، غير الواعية لثقافته.

لاحظ بارت، بالطبع، أنه يستعيد موضوعات ومواقف عزيزة على قلب التراث الثقافي سعى يومًا إلى تغييرها، بيد أنه ينظر إلى ذلك باعتباره انتهاكًا آخر، خلخلة للعقيدة الثابتة للمثقفين؛ «أنْ تُعِيد إدخال مسحة من العاطفية إلى الخطاب السياسي-الجنسي الذي جرى فتحه، والاعتراف به، وتحريره، واستقصاؤه؛ ألن يكون هذا هو الانتهاك الأعظم؟» («بارت بقلم بارت»). يمكن بالفعل أن ننظر إلى أعمال بارت باعتبارها محاولة لخلق مناخ يسمح له بإعادة تقديم التقليدي باعتباره انتهاكًا طليعيًّا، بيد أن هذا يطرح مشاكل عديدة تثير الشكوك حول الطبيعة الثورية للمرحلة الأخيرة من عمله:

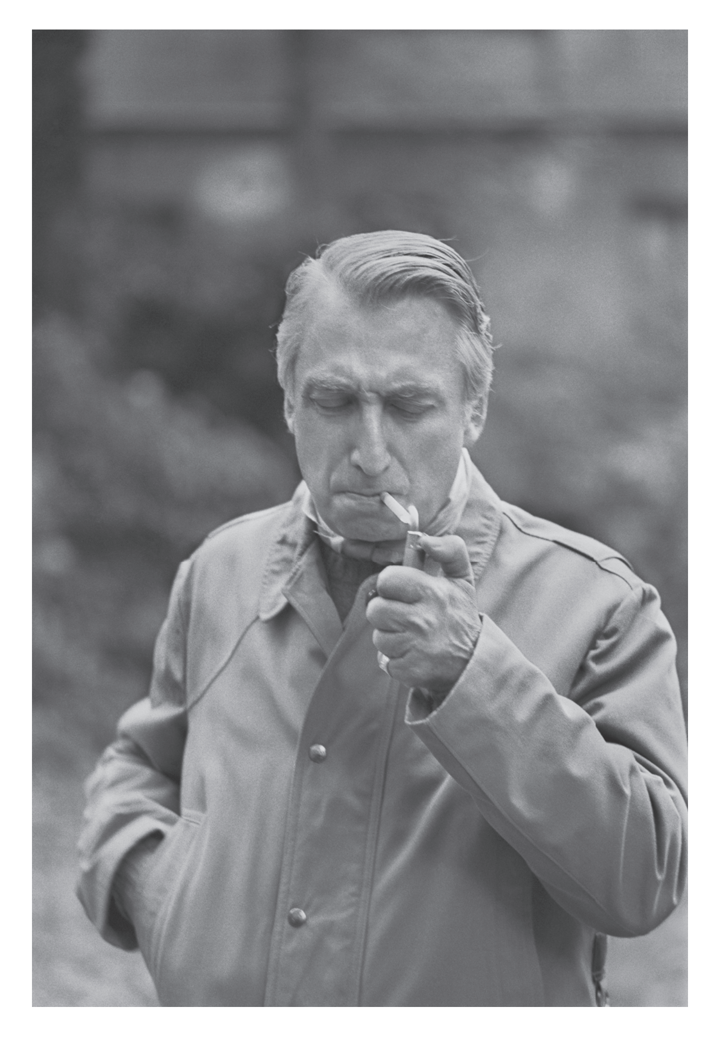
أولًا: هناك تلك السهولة التي تتسلَّل بها «الطبيعة» إلى كتابته؛ أولًا وقبل كل شيء، في صورة الجسد وأيضًا بوصفها «مرجعًا عصيًّا على الإدراك» في التصوير الفوتوغرافي؛ أي ما هو ببساطة «هناك»، ما هو موثوق به ولا يُدحض. لقد نجحت أعمال بارت النقدية والتحليلية مرارًا وتكرارًا في فضح المحاولات الرامية إلى افتراض وجود «طبيعة» تحت الثقافة ووضع أساس طبيعي للأفعال والتأويلات، لكن في السنوات التالية، أخذ بارت يَسقط باطِّراد ضحيةً لما يبدو كأنه قانون للخطاب؛ فعندما تفضح «الطبيعة» باعتبارها ثقافة وتطردها من مكان، فإنها تعاود الظهور في مكان آخر.

ثانيًا: استفاد بارت من المغامرات المنهجية التي تخلَّى عنها، وربما أمكننا تقبُّل ذلك بصدر أكثر رحابة لو أنه أبدَى استعدادًا أكبر للاعتراف بتلك المكاسب، فنجاحه ككاتب شذرات ما كان ليتحقق لو لم تكن تأملاته الموجزة مرتبطة بطرق شتى — عن طريق مفرداتها، وموضوعاتها — بالمشروعات المنهجية التي صنعتْ شهرته، فتأملاته في «بارت بقلم بارت» مثيرة للجدل تحديدًا لأنها تستخدم مفردات مألوفة بطرق جديدة؛ بغرض تفكيك النظريات التي أسهمت هذه المفردات يومًا في بنائها. ودائمًا ما كان عدم الاكتمال سِمَة أعماله؛ فهو يقدِّم مشروعات، وخطوطًا عريضة، ورؤًى، غير أنه يثير الحَنَق عندما يطرح عدم الاكتمال هذا بوصفه مزية، كما في «ص/ز»؛ حيث كان من شأن إجراء مزيد من الاستقصاءات للشفرات أن يعزز التحليل البارتي. إن كراهية النسق التي تسم أعماله المتأخرة هي بالتأكيد نوع من مقاومة السلطة، لكن يمكن تفسيرها أيضًا على أنها أنانية وغطرسة، كأن حديثه عن الكسل بوصفه مقاومة للسلطة قد قاده إلى العمل بنصيحته الخاصة: «فلتجرؤ أن تكون كسولًا!»

ثالثًا: تروِّج كتابات بارت باطراد لما يبدو كأنه أسطورة قوية؛ ألا وهي أسطورة «الإعفاء من المعنى». فكما يكتب في «بارت بقلم بارت»: «من الواضح أنه يحلم بعالم

مُعفًى من المعنى (كما يتم إعفاء أحدهم من الخدمة العسكرية)، وقد بدأ هذا في «الكتابة في درجة الصفر»، الذي تخيل فيه «غياب كل العلامات»؛ ومن ثَم، تخيل آلاف التأكيدات المترتبة على هذا الحلم (فيما يتعلق بالنص الطليعي، واليابان، والموسيقا، وبيت الشعر السداسي التفاعل ... إلخ).» فهناك دائمًا حلم، ليس باللامعنى بل بأشكال مفرغة من المعنى. وكفكرة نقدية، يلعب هذا الطرح دورًا استراتيجيًّا — فمِن بين أشياء أخرى، هو يحفز على شعرية تسعى لفهم الأشكال عوضًا عن هيرمينيوطيقا تبحث عن المعنى — غير أن بارت بدأ في أعماله التالية تقديم ما يمكن بسهولة اعتباره إعادة تأكيد على أفكار قبل سيميوطيقية، وارتجاعية تمامًا، على أنه انتهاك، فهو يزعم أن الصورة الفوتوغرافية تمثل ببساطة ما قد كان؛ إذ يستدعي صورة عبد فيها «كانت العبودية أمرًا مُسلَّما به مباشرة بلا توسط، وحقيقتها مثبتة دون منهج.» تلك تحديدًا هي الحجة التي استندت إليها صورة فوتوغرافية أخرى قام بتحليلها في «أسطوريات»، صورة الجندي الأسود وهو يُحيِّي العلم الفرنسي، وقد سارع بارت برفض ما تزعمه من تقديم تمثيل مباشر بلا وساطة (الحجة التي مفادها أن الجنود السود الذين يحيون العلم الفرنسي موجودون بالفعل) وأوضح بسهولةٍ موقعَها في الأنساق الأيديولوجية للثقافة الفرنسية.

يستشعر بارت وجودَ مشكلة هنا؛ فيقول في الشذرة المعنونة «الإعفاء من المعنى»: «من العجيب أنه في الرأي الشائع تحديدًا ينبغي وجود نسخة من هذا الحلم؛ فالرأي الشائع هو أيضًا لا يُكنُّ أيَّ حُبٍّ للمعنى ... فهو يتصدَّى لغزوات المعنى (الذي يتحمل المثقفون مسئوليته) باستخدام «العيني»؛ فالعيني هو ما يفترض أنه يقاوم المعنى.» لكن قد لا يكون هذا عجيبًا جدًّا؛ فلعلنا نلتقي في الحالتين الأسطورةَ نفسَها، رغم التعبير البليغ الذي تكتسي به وهي تشق طريق عودتها إلى أعمال بارت، لكنه يؤكد أنه لا يكرر هذه الأسطورة؛ فهو لا يبحث عن حالة سابقة على المعنى بل يتخيل حالةً تقع فيما وراءه، «ينبغي للمرء أن يجتاز درب المعنى بأكمله؛ لكي يتسنَّى له كسرُ حِدَّته، وإعفاؤه.» يَظهَر هذا الفرق بوضوح في كتاباته حول الأدب، لكن عندما يتحول إلى التصوير الفوتوغرافي فإنه لا يتخيل تفريغًا للمعنى، أو خلخلة للشفرات الثقافية، بل حالات قائمة هناك ببساطة، سابقة على المعنى. وإذ يتحدى أكثر الأعمال إقناعًا حول المعنى، وفي ذلك، وربما خصوصًا، أعماله السابقة، فإنه يُعِيد التأكيد على أسطورة قوية كان قد علَّمنا أن نقاومها. إذن ربما لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة في أن السيميوطيقي الذي أوضح لنا أنه لا مهرب لنا من المعنى يقع باطراد في غواية العثور على بقعة طبيعية تفلت من سيطرة الشفرات الثقافية.



شكل ١٠-٢: بارت الأعسر.

من بين الأشياء الكثيرة التي تعاود الظهور، لكن في مكان آخر، الأدب الكلاسيكي للقرن التاسع عشر، فقد بدأ بارت مشواره باعتباره النصير الأبرز للأدب التجريبي

— فلوبير وكامو وروب جرييه — بيد أن الأدب السهل، الواضح الذي نحَّاه جانبًا لفشله في التجريب على اللغة أو اتخاذ موقف نقدي من الشفرات التي يعتمد عليها، يعود باعتباره عشقَه الأول والموضوع الرئيس لمحاضراته في كوليج دو فرانس، بل يمكن حتى النظر إلى مشروعه بأكمله على أنه طريقة ملتوية لكسر سيطرة الأكاديمية على أدب القرن التاسع عشر، بحيث يمكن استرجاعه، ليس كموضوع للمعرفة أو الدراسة، بل كموضوع للمتعة، وكمصدر للانتهاكات بلا عظمة، فكتابا «متعة النص» و«ص/ز» يتخذان من الأدب الطليعي نموذجًا بغيةَ بلورة ممارسة في القراءة تستطيع الكشف عن الإفراطات، والتعقيدات، والتقويضات في أعمال بلزاك وشاتوبريان وبروست، أما «شذرات من خطاب في العشق» فيجعل من خطاب «فرتر» المفرط العاطفية، المجافي للذائقة الحديثة، موضوعًا للاهتمام المعاصر، هذا ليس بالإنجاز التافه، وقد أضحى ممكنًا بفضل الأطروحات النظرية التي كسرت سيطرة النقد التقليدي على الأدب، وثمة مقطع بليغ في «محاضرات» يقول فيه:

> القِيَم القديمة لم تَعُد تُنقل، لم تعد تُتداول، لم تعد تؤثر؛ لقد فقد الأدب قداسته، والمؤسسات عاجزة عن الدفاع عنه وفرضه باعتباره النموذج المضمر لما هو إنساني، يمكن القول إن المسألة ليست أن الأدب تم تدميره؛ إنما بالأحرى أنه لم يَعُد يَحظَى بالحماية؛ لذا فإن هذه هي اللحظة المناسبة للتحرك. إن السيميوطيقا الأدبية، إن جاز القول، هي الرحلة التي ترسو بنا في بلد حر من حيث المبدأ؛ فلم يعد ثمة ملائكة أو تنانين تدافع عنه، ويمكن لنظرتنا، التي لا تخلو من انحراف، أن تقع على أشياء قديمة ومحببة، مدلولاتها مجردة، تنتمي لزمن آخر. إنها لحظة انحلال ونبوءة، في آنٍ واحد، لحظة رؤيوية رقيقة، لحظة تاريخية لأروع المتع الممكنة.
>
> «محاضرات»

إن مشروعات بارت المتتالية الشديدة التنوع — وليس أي مشروع منها بمفرده — هي فقط التي تستطيع أن تساعدنا في استجلاء تلك اللحظة الأشد غرابة، التي فيها ما وُصم من قبلُ يعاود الظهور؛ وفقط تلك الكتابات الشديدة التنوع تستطيع أن تخلق مثل تلك الإمكانات للمتعة، والفهم، والتجدد.

الفصل الحادي عشر

بارت بعد بارت

ماذا حدث لكتابات بارت منذ وفاته؟ هناك ثلاثة أحداث على الأقل تستوقفنا؛ في عام ١٩٨٧، قام فرنسوا فال، الذي تقلَّد دور الوصي على أعمال بارت، بإصدار كتاب صغير يحمل اسم بارت بعنوان «وقائع»، وهو يتألف من نصين قصيرين ونصين طويلين بعض الشيء، يجمع بينها، بحسب فال، سعي الكتابة للإمساك بالمباشر.[1] وقد أثار قرار فال إصدار هذا الكتاب جدلًا واسعًا؛ لأن النصين الأطول — «وقائع» و«أمسيات باريس» — يكشفان بوضوح عما فضَّل بارت أن يُبقِيَه طيَّ الكتمان، حتى في أكثر كتاباته قربًا من السيرة الذاتية؛ ميوله الجنسية المثلية، ويتضمن «وقائع» نفسه لقطات من لقاءات في المغرب عامَيْ ١٩٦٨ و١٩٦٩ — أغلبها يتكون من عدد قليل من الجُمل — يلعب فيها الفتيان المغاربة دورًا بارزًا. يتجنَّب نَصُّ بارت، الذي تأثر فيه بصورة فضفاضة بيوميات أندريه جِيد التي تروي وقائع لقاءات مثلية في شمال أفريقيا، السردَ ويشير، دون أن يصف، ضمنًا إلى لقاءات مثلية في شذرات مقتضبة: «مصطفى مغرم بقلنسوته: «قلنسوتي، أحبها!» ولا يخلعها عند ممارسة الحب» («وقائع»). تضمَّن كتاب «بارت بقلم بارت» وصفًا لمشروع كتاب بعنوان «وقائع» (نصوص قصيرة، كتابات من سطر واحد، هايكو، تدوينات، توريات، كل ما يتساقط مثل ورقة شجر)، ومن المؤكد أن هذا النص ينتمي إليه، لكن تحديدًا بسبب افتقار «وقائع» إلى الأحداث، والتوريات، والنكت وتدوينات تحمل شبهًا شكليًّا بشعر الهايكو، يتركز الانتباه على المواقف الجنسية التي ربما كانت تكمن وراء الملاحظات المقتضبة.

وقد ثار جدل أوسع وغضب أشد عند قيام فال بنشر سلسلة من اليوميات بعنوان «أمسيات باريس»، التي أشار إليها بارت بـ «الأمسيات الفارغة»، تلك الصفحات التي تعود إلى الصيف الأخير قبل وفاته تروي وقائع أمسيات في باريس لا يحدث فيها الكثير؛

إذ يتناول طعامه مع أصدقائه، يبحث عن فيلم يشاهده، يتسكَّع في المقاهي، يلاحق فتيانًا بتردُّد، أو ينزعج من طريقتهم في ملاحقته، ويتمنَّى لو تركوه وحدَه يقرأ جريدته في هدوء. كان بارت قد نشر في السابق مقالًا بعنوان «تأملات»، ضم تأملاته حول شكل اليوميات: هل أحتفظ بيوميات بهدف نشرها يومًا ما؟ وراح يستعرض العيوب: اليوميات ليس لها «رسالة»، أو ضرورة؛ وترغم الكاتب على اتخاذ أوضاع معينة، وتُثير على الدوام بتفاهتها، وعرَضيتها، وتكلُّفها السؤالَ الهذليَّ: «هل هذا أنا؟» («هسهسة اللغة»). لكن يبدو أن تلك العيوب هي تحديدًا ما اجتذب بارت في اليوميات، لقد أصبحت تدوينات اللاحدث شكلًا كتابيًّا «شبه مستحيل»، جذابًا بفضل كل ما يستبعده: المعنى، الاستمرارية، الحبكة، البناء المعماري.

من الناحية العملية، تثير «أمسيات باريس» الغيظ بما تتضمنه من إخفاء جزئي لهوية الأصدقاء (عبر الإشارة إليهم باستخدام الحروف الأولى من أسمائهم)، الذين ساءهم أن يجدوا الأمسيات التي قضَوْها مع بارت توصَف بـ «الفارغة»، فهي بادئ ذي بَدء، تُغوِي بإقرارها بغياب الهدف. والمشهد البائس للمفكر الشهير الضجِر من أمسياته الباريسية وهو يبحث، بفتور، عن شريك جنسي يختتم بنغمة حزينة:

> اجتاحني نوع من اليأس، وشعرت برغبة في البكاء. كم تبدَّى لي بوضوح أنه ينبغي أن أقلع عن ملاحقة الأولاد؛ لأن أحدًا منهم لا يشعر نحوي برغبة، وأنا كنتُ إما متحرجًا أكثر مما ينبغي وإمَّا مرتَبِكًا أكثر مما ينبغي لفرض رغبتي عليهم. إن تلك حقيقة لا سبيل إلى تجنبها، أكَّدتْها جميع محاولاتي في المغازلة، إنني أعيش حياةً كئيبة، وإنني، في النهاية، ضَجِر منها حدَّ الموت، وإنه لا بد لي من تجريد حياتي من هذا الاهتمام، أو هذا الأمل ... لن يتبقَّى لي سوى الأوباش. (لكن ماذا سأفعل إذن عندما أخرج؟ أستمر في مراقبة الفتيان، وأرغب في الحال في أن أُغرم بهم؟ ما شكل المشهد الذي سيكون عليه عالمي؟) عزفتُ قليلًا على البيانو من أجل أُو [صديق شاب يُدعَى أوليفر اصطحبه بارت معه للمنزل]، بعد أن طلب منِّي ذلك، مُدرِكًا أنني في تلك اللحظة بالذات قررتُ إنهاء كلَّ ما يربطني به، كم كانت عيناه جميلتين حينئذٍ! وجهه اللطيف، الذي زاده شعره الطويل لطفًا على لطف، مخلوق رقيق لكن غامض ولا سبيل

لبلوغه، حلو المعشر لكن ناءٍ، ثم صرفتُه، بحجة أنني لديَّ عمل أقوم به، مدركًا أنها النهاية، نهاية ما هو أكثر من أوليفر؛ الوقوع في حب صبي واحد.

«أمسيات باريس»

هكذا يختتم الكتاب: ليس بمقولة «لا صِبية بعد اليوم» وإنما لا إمكانية بعد اليوم للوقوع في حب صبي واحد.

وإذا كان قد اعتُقد أن إقدام فرانسوا فال على نشر تلك النصوص كان قرارًا مشبوهًا، غيَّر صورة بارت، فإن فال كان أقل تعاونًا في نواحٍ أخرى؛ فهو لم يسمح للوي جان كالفيه، الذي ألَّف كتابًا يتناول سيرة حياة بارت حافلًا بالمعلومات المدعومة بمجهود بحثي متميز، بالاقتباس من مراسلات بارت المطوَّلة، كما رفض السماح بنشر محاضراته في كوليج دو فرانس، رغم أنها كانت مدوَّنة بالكامل وحضرها جمهور واسع، وعندما قامت لورين ديسبوه بنشر مقتطفات من محاضراته في مجلة «لا ريجل دو جو» عام ١٩٩١، قام الورثة بمقاضاة المجلة بدافع من حرصهم على حماية حقوق هذا المؤلف الذي أعلن موت المؤلف، وهو ما أثار موجةً عارمة من التضامن مع المجلة من جانب مجموعة من المثقفين الباريسيين، من بينهم جوليا كريستيفا وفيليب سوليرز.[2]

إنه لأمر مُحبِط، خصوصًا بالنسبة إلى أولئك الذين لم يتسنَّ لهم حضور المحاضرات، أن نعرف أن هذه النصوص، التي تتناول موضوعات لم يتطرق لها بارت في أعماله المنشورة، تمَّ حجبُها، فهناك سلسلة من النصوص بعنوان «كيف نعيش معًا: محاكاة روائية لبعض فضاءات الحياة اليومية» (١٩٧٧)، تتناول التمثيلات الروائية لفضاءات الحياة اليومية والأعراف المستخدمة في تنظيم الحياة من كوخ روبنسون كروزو حتى الفندق في رواية «الجبل السحري» لتوماس مان والمباني السكنية البرجوازية في أعمال زولا، وهناك سلسلة أخرى بعنوان le Neutre (١٩٧٨) — التي قد تعني المحايِد أو الحيادي، أو المحيِّد، أو الترفُّع، أو التفلُّت من التضادات الثنائية — والتي كانت موضوعًا لتأملات موجزة في «بارت بقلم بارت»، وتركز السلسلتان الثالثة والرابعة على «الإعداد للرواية»: «من الحياة إلى العمل» (١٩٧٨–١٩٧٩) و«العمل بوصفه رغبة» (١٩٧٩–١٩٨٠)، عبر تناول الإبداع الأدبي من منظور الكاتب، وليس من منظور القارئ.[3] في العام الأول، ركزت المحاضرات على شعر الهايكو باعتباره شكلًا كتابيًّا شحيح العاطفة؛ وفي العام الثاني ركزت على الرغبة في الكتابة والطقوس التي قد



شكل ١١-١: في «الكلية العملية للدراسات العليا» ١٩٧٣.

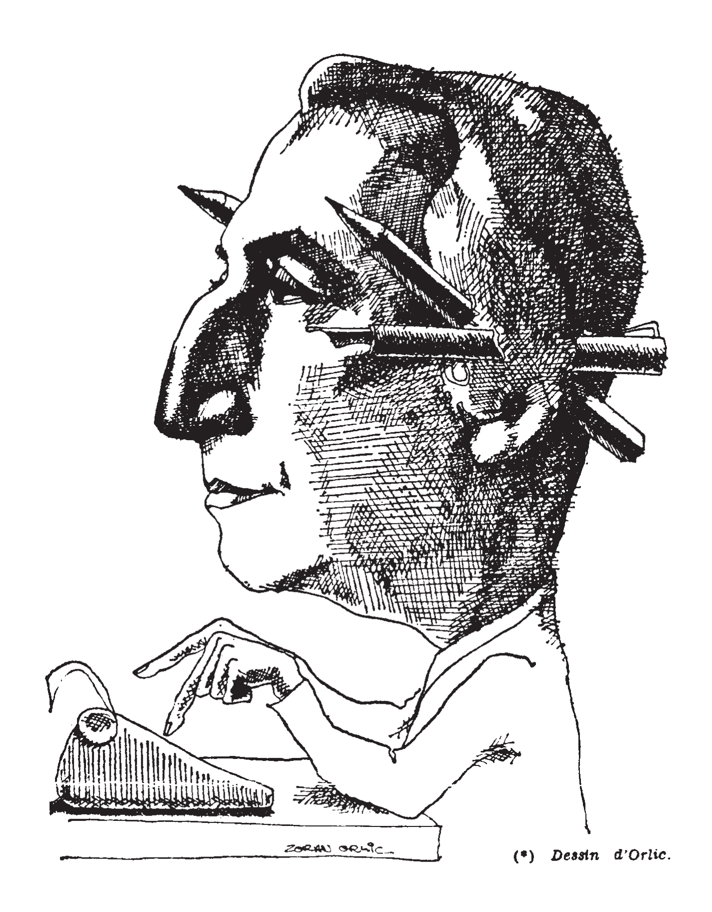
تتمخض عنها، وشملت تأملات حول غرفة بروست المبطنة بالفلين، ومنامة بلزاك والإفراط في استهلاك القهوة، وهو أمر مثير بوجه خاص؛ كونه يخرج من قلم سبق أن أعلن أن موت المؤلف هو الثمن الذي يتعين دفعه مقابل مولد القارئ، بوصفه الوسيط الذي من خلاله يمكننا الوصول إلى أفضل فهم ممكن للعملية الأدبية. وبإمكاننا أن نأمل أن يقرر فال في النهاية الإفراج عن تلك النصوص، كمحاولة لتحفيز اهتمام متواصل ببارت، كما حدث في النشر التدريجي، الذي لم يكتمل بعدُ، لحلقات لاكان الدراسية.

ماذا أصبح بارت بعد ٢٠ عامًا من وفاته؟ الإجابة الأبسط هي، أصبح كاتبًا، فقد صدرت أعماله الكاملة — ثلاثة مجلدات ضخمة يحتوي كلٌّ منها على أكثر من ألف صفحة — عن دار نشر سيويل التي اختصت بنشر أعماله لفترة طويلة، والنتيجة الأساسية لهذه الطبعة هي أنها أغرقت الكتب المفردة التي صنعت شهرة بارت في بحر من الكتابات الأخرى: مقالات، مقدمات، إجابات عن أسئلة الصحفيين، محاضرات وملخصات محاضرات، والعديد من المقالات الصحفية القصيرة. وتعكس تلك المجلدات الثلاثة إنتاجًا متواصلًا وتركز الانتباه على المفكر، والأديب، لكن قبل كل شيء، على الكاتب الذي تجد فيه منبعها المشترك، كما توضح تلك المجلدات أيضًا كمْ كان بارت يحب الحافز

الذي يوفره له تكليف معين. ورغم أنه كان لا يجيد قول: «لا»، ودائم الشكوى في الظاهر من الالتزامات العديدة التي كان عليه أن يَقبَلها، فإن الطلبات والتكليفات كانت تستحثُّه لقول شيء مثير للاهتمام عن أي موضوع بعينه وأسفرت عن إنتاجٍ حسن الأسلوب، وأنيق، ومناهض للآراء المستقرة.

عززت «الأعمال الكاملة» صورة بارت ككاتب من خلال الجمع بين كتابات متناثرة في شتى أنواع المطبوعات، داخل فرنسا وخارجها مثل «لوموند» و«ألماناكو بومبياني» و«سا» و«فوتو» و«آرت برِس» و«بلاي بوي» و«زووم» و«نوفو ريفيستا موزيكالي إيطاليانا» و«فوج أوم»، فضلًا عن العديد من كتالوجات المتاحف والمعارض الفنية، وتعكس جميعها اهتمامات ثقافية واسعة، بالفنون البصرية، والموسيقا، والأدب المعاصر. ومع ذلك لم يكتب بارت نقدًا سلبيًّا قط؛ فهو لا يحب أن يلعب دور المحكِّم الثقافي. إنه في الحقيقة أقل الناس ميلًا للجدل، رغم أنه يسمح لنفسه بإبداء ملاحظات تثير الجدل لدى الآخرين (وقد كان اضطراره لخوض جدل مع بيكار جراء هجومه على «حول راسين» مصدر تعاسة هائلًا بالنسبة إليه)، ولأن تلك الكتابات لا يمكن حصرها حتى في أوسع المشروعات نطاقًا، ولا حتى مشروع المحكِّم الثقافي، فإنها أصبحت أعمال كاتب.

لكن إن كان لا بد لنا من منح هذا المشروع اسمًا، فبإمكاننا القول إنه أنثروبولوجيا للحياة المعاصرة؛ فقد كان بارت مهتمًّا بشتى أنواع الممارسات والإبداعات الثقافية، كما ظهر ذلك في المقالات التي ضمَّها كتاب «أسطوريات» في الخمسينيات، غير أن مقالاته التالية لم تَصحَبْها — كما في «أسطوريات» — أطروحات تتضمن خطوطًا عريضة لبرنامج نظري، فنجده في أحد حواراته الصحفية مع مجلة «بلاي بوي» — نُشر في الشهر الذي توفي فيه — يناقش الحِمية باعتبارها ظاهرة دينية، بتحولاتها، وأناجيلها، وسقطاتها في الخطيئة، ثم العودة إلى الطريق القويم. «تولِّد الحِمية شعورًا حادًّا بالذنب، بتهديد الخطيئة، يظل ماثلًا في كل لحظة على مدار اليوم، فقط أثناء النوم، تكون مطمئنًا أنك لا تقترف إثمًا.» وقد قال إنه ينبغي التأليف «عن ظاهرة وأسطورة الحمية.»[4] ثمة حِدَّة نقدية لا تزال حاضرة، بيدَ أن الهدف الذي يصوب له سهامه هو على الأرجح افتراضات وعادات الأمريكان (كما في الحوار الخاص بالحِمية) أو ربما المثقفين الفرنسيين، وليست البرجوازية الفرنسية، كما كانت الحال أيام «أسطوريات»، فهو يقول إنه اعتقد لفترة طويلة أنه ينبغي للمثقفين الصراع من أجل تبديد أوهام الثقافة، ورغم أنه لا يزال يصارع من حينٍ لآخَر فإنه لا يفعل ذلك بحماس حقيقي. إن



شكل ١١-٢: جريدة «لوموند»، ١٤ فبراير ١٩٧٥.

السلطة موجودة في كل مكان، وقَدَر الذات المعاصِرة هو الوقوع في قبضتها مجددًا كلما أفلتت منها؛ «لعل الملاذ الوحيد هو أن تجعل صوتًا قادمًا من البعيد مسموعًا، من مكان آخر، منقطع الصلة بكلٍّ ما عداه.»[5] بيدَ أن تكون منقطع الصلة بكل ما عداك فتلك أمنية يوتوبية.

على مدار ثلاثة أشهر ونصف الشهر، في عامَي ١٩٧٨-١٩٧٩، كتب بارت سلسلة من المقالات الأسبوعية القصيرة في جريدة «نوفل أوبزرفاتور» حول أشياء استرعتِ انتباهه،

بداية من توافر الكرز في الشتاء، أو ظاهرة المبالَغة في التغليف، وحتى إعلان تضامنه مع كاتب محبوس، وقد أوضح، وهو يُنهِي تلك التجربة، أن تلك المقالات ليست نسخة جديدة من «أسطوريات» بل تجربة في الكتابة، بحث عن شكل كتابي لتوثيق وقائع لفتت انتباهه لكنها لا ترقى إلى مصافِّ الأحداث، إنها محاولات «لمنح صوت للأصوات المتبايِنة التي أتألَّف منها.»[6] وبإمكاننا أن نلحظ الانشغال نفسه في كلٍّ من «وقائع» و«الإعداد للرواية»؛ فنرى الاهتمام بالقصص الصغيرة في الحياة اليومية التي لا تشكل حبكةً لكنها تقدم نسيجًا للمعنى، وهو يقول: «في الريف أحب أن أتبول بالخارج في الحديقة، أود أن أعرف ما الذي يعنيه ذلك.»

في عام ١٩٧٨ ألقى بارت محاضرة قوية وبليغة في كلٍّ من باريس ونيويورك بعنوان «الزمن الذي كنتُ آوي فيه إلى فراشي مبكرًا» وهو السطر الافتتاحي في رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، هذا التكرار لجملة بروست يوضح قرار بارت بالتوحد معه، ليس «مع المؤلف المرموق صاحب هذه التحفة الأدبية، إنما مع العامل — المعذَّب حينًا، المنتَشِي حينًا آخر، المتواضع في جميع الأحوال — الذي أراد القيام بعمل أضفَى عليه، من البدايات الأولى لمشروعه، سمة مطلقة» («هسهسة اللغة»). فحتى الثلاثينيات من عمره، ظل بروست مترددًا بين الرواية والمقالة، لكن فجأة — لا ندري لذلك سببًا — في صيف ١٩٠٩، بدأ كل شيء يتخذ مكانه الصحيح؛ فقد وقع على «شكل ثالث» سوف «يزيل التناقض بين المقالة والرواية» من خلال طريقة معالجته للزمن وابتكار سارد يروي رغبته في الكتابة، ويخمن بارت أن الحدث الذي استحثَّ لدى بروست الحاجة لممارسة جديدة في الكتابة كان موت والدته، وإذ كان بارت نفسه فقد والدته توًّا، فقد قدَّم نفسه باعتباره في وضع مماثل، ومهيَّأً لحياة جديدة («كنتَ تعرف أنك فانٍ؛ وفجأة بدأتَ تَشعُر أنك فانٍ.») وإذ يرى نفسه محكومًا عليه بالتكرار حتى الموت (مقالة جديدة، سلسلة محاضرات جديدة)، فقد كتب: «ينبغي أن أخرج من تلك الحالة الشبحية (حالة «السوداوية الخمولية» كما تسميها النظرية القروسطية) التي يعرِّضني لها الإنهاك الناجم عن المهام المكرَّرة والحِداد. والآن — بالنسبة إلى الذات التي تكتب، التي اختارت أن تكتب — لا يمكن أن تكون ثمة «حياة جديدة»، كما يبدو لي، إلا باكتشاف ممارسة جديدة في الكتابة.»

كان بروست يبحث عن «شكل سوف يستوعب الألم ويتجاوزه»، ووجده بالفعل، وقد وجد بارت في واقعة موت جدة السارد في «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، وموت الأمير بولكونسكي في رواية «الحرب والسلام» لتولستوي «لحظتين للحقيقة»؛ حيث «على حين غرة، يتطابق الأدب تطابقًا مطلقًا مع انهيال شعوري، «صرخة» في جسد القارئ الذي يعاني، عبر الذكرى أو الترقب، انفصالًا جذريًّا عن الحبيب، ويتم طرح سؤال متسامٍ: أي لوسيفير هذا الذي خلق «في الوقت عينه» الحب والموت؟» ورغم أن المشاعر مثار سخرية في يومنا هذا، فإن الرواية «هي تحديدًا الشكل الذي، عبر إسناد خطاب المشاعر إلى الشخصيات، يسمح بالجهر بتلك المشاعر؛ فهنا يمكن للعاطفي أن يُقال.» إن الكاتب هو مستودع خسارات العالم كلها، والعاطفة التي يُمكِنها بثُّ الحياة في العمل هي الحب، أو الشفقة، أو التعاطف. تلك هي رؤية الأدب التي تبرر اختيار «حياة جديدة» من شأنها أن تجعل من الأدب أفقًا كلِّيَ الإحاطة.

ويختتم بارت كلامه بالسؤال: هل هذا معناه أنني سوف أكتب رواية؟ «كيف لي أن أعرف؟» بل هو يعرف بالفعل — كما يقول — أن «من المهم بالنسبة إليَّ أن أتصرَّف كأنه يتعيَّن عليَّ كتابة هذه الرواية اليوتوبية.» وهذا يتضمن، من الآن فصاعدًا، وضع نفسه في مكان «الذات التي تقوم بشيء ما، وليس في مكان الذات التي تتحدث عن شيء ما، فأنا لا أدرس منتجًا، بل أضطلع بعملية إنتاج ... أطرح فكرة رواية عليَّ أن أكتبها؛ ومن ثم أتوقع أن أتعلم شيئًا عن الرواية أكثر من مجرد النظر إليها باعتبارها عملًا ناجزًا كتبه آخرون.»

هذه واحدة من أكثر مقالات بارت تبصرًا، وبلاغة، وإثارة للمشاعر، وأثارت، كما هو متوقَّع، موجة من الحماس لكلٍّ من الرواية التي كان يمكن أن يكتبها و«للإعداد للرواية»، كما كان يقول في محاضراته، بيد أن قوتها مرتبطة بما تتضمنه من نظرية للرواية، وتحليلها البارع لروايات الآخرين، خصوصًا الاستراتيجيات التقنية لبروست؛ فمن أجل نظرية أو تاريخ «عاطفي» للرواية — يركز على بلورة المشاعر — لا ينبغي لنا بعد الآن «البحث عن جوهر الكتاب في بِنيته، بل على العكس، علينا الإقرار بأن العمل يتحرك، ويَحيَا، ويتبرعم من خلال نوع من «الانهيار» لا يترك سوى بضع لحظات معينة قائمة في مكانها، لحظات تمثل — على وجه الدقة — ذُرا العمل ...» هذا طرح مهم بخصوص الرواية، رغم أنه بالتأكيد محل جدل، يدفعنا للتساؤل إذا لم تكن تلك «الذُّرا» تعتمد، بطرق شتَّى، على علاقاتها مع الأجزاء الأخرى في البنية، لكنه بلا شك طرح نقدي

هام حول طبيعة الروائع المكتملة، وليس رؤية شخص يجد صعوبة بالغة في أن يكتب، والحال أنه ما إن يُقِمْ بارت تعارضًا ما — على سبيل المثال، «الاضطلاع بالإنتاج» بدلًا من «دراسة منتج ما» — حتى يسارع بتقويضه في الممارسة.

هذه المقالة الآسرة، بما تتضمنه من تصريحات عن التحول إلى حياة جديدة، وممارسة جديدة في الكتابة، ومنظور جديد للكتابة، تُضفِي حِدَّة خاصة على ثماني مسوَّدات، كلٌّ منها مكوَّن من صفحة واحدة تحمل عنوان «حياة جديدة» عُثر عليها بين أوراق بارت، ونُشرت صورة طبق الأصل منها في نهاية «الأعمال الكاملة» باعتبارها الوثائق الختامية لمجمل أعماله، من الواضح، كما يشير العنوان، أنه كاد يكون كتابًا يستكشف إمكانية التحول إلى حياة جديدة، وبعد أن ينطلق من حِداده على أمِّه (في إحدى النسخ تلعب دور الدليل الذي لعبه فرجيل لدانتي)، مواجهًا العالم باعتباره مشهدًا وموضوعًا للامبالاة، في آنٍ واحد (يمكن أن ندرج هنا نص «أمسيات فارغة»)، مسهبًا في الحديث عن الأشياء التي يحبها ويكرهها، فإنه يبدأ يروي ما أسماه «قرار ١٥ أبريل، ١٩٧٨». نحن لا نعرف على وجه اليقين إن كان هناك بالفعل قرار كهذا أم لا (الاختزال إلى يوم واحد يجعلنا نرتاب في أنها مجرد أداة روائية لخدمة أهداف السرد)، رغم أن مقالته عن بروست تجعل فكرة التحول مقبولة تمامًا، وكما يوضح تعليق إيريك مارتي على استنساخ إحدى خطط «الحياة الجديدة»: «نحن لا نعلم شيئًا محددًا عن هذا «القرار»؛ لكن من الواضح، رغم ذلك، أن المسألة تتعلق أسطوريًّا بالتحول، على طريقة باسكال، إلى «حياة جديدة» يكون الأدب فيها هو أُفُقَ الوجود بأسره.»[7] وثمة نُسَخ عديدة من الخطة تتحدث عن الأدب باعتباره بديلًا للحب، وتقترح مواصلة تقصِّي الأنماط الأدبية الممكنة — المقالة، اليوميات، الرواية، الشذرة، الأدب الهذلي، أدب الحنين للماضي — وإخفاقاتها، ونصل إلى الذروة مع مقطع يتحدث عن تمرين لإرادة العطالة أو الاسترخاء الخالص (الضروري لإنتاج الأدب)، أو سَكينة فلسفية، التي تُعرف أيضًا بـ «الطاو» أو «المحايد».[8] وفي إحدى الخطط يشير بارت إلى التضاد الذي يُقِيمه هايدجر بين الإرادة، التي تسعى لتغيير الطبيعة، وبين الانفتاح على الوجود، بمعنى القبول بما هو موجود، كما يَقترِح في خطة أخرى اتخاذ تولستوي مُعلِّمًا له؛ فقد دافع تولستوي عن سكينة مسيحية وطاوية تهدف إلى تحييد الشرِّ عبرَ امتصاصه بدلًا من محاربته، وفي أحد حواراته الصحفية الأخيرة بعنوان «فلتجرؤ أن تكون كسولًا!» يسترسل بارت في الحديث عن فضائل هذا التوجه المجافي لذوق العصر، متسائلًا هل لم يكن لنا الحق في

أن نكون كسولين في مواجهة الشر؟[9] إن جهد الكتابة هو نقيض العطالة الفلسفية، التي تجسدت، بحسب بارت، في شخص صبي مغربي، وهي إشارة مبهمة نجد تفسيرًا لها في شذرة من كتاب «وقائع»:

صبي جالس فوق سور منخفض، على جانب طريق، يتجاهله تمامًا، جالس هناك كأنه للأبد، جالس هناك من أجل الجلوس، بلا مداورة:

«جالس في سلام، من غير شيء يفعله
يأتي الربيع وينمو العشب من تلقاء نفسه.»

«وقائع»[10]

فهل الصبي المغربي هو الرمز النهائي لحالة سلام مع العالم والنفس تتحقق عبر التخلي عن الإرادة، حالة من الحياد تمحو الشفرات، والحوار الداخلي والإبهام الذي نتشكل منه؟ لو كان الأمر كذلك، فإننا على ما يبدو بصدد مشروع طموح جدًّا يتضمن سردًا تعليميًّا، وبنية لها نهاية! بيدَ أن المخطط قبل الأخير «للحياة الجديدة» يشير في نهايته إلى أن «هذا يعني أنه على المرء أن يتخلَّى عن صبيانية سرد «حياة جديدة»؛ محاولات الضفدع لنفخ نفسه حتى يصبح في ضخامة الثور.»[11]

فهل كان بارت سيكتب رواية لو أن حياته الجديدة امتدت لأكثر من ٢٣ شهرًا بعد كتابة هذه السطور؟ هل كانت «الحياة الجديدة» العمل الكبير الذي كان سيكتبه لو لم يختطفه الموت؟ من المؤكد أن الاحتفاء بعطالة يتم تعريفها كنقيض للإرادة اللازمة لإنتاج أي عمل أدبي متماسك يزيد السؤال تعقيدًا، وهي النتيجة ذاتها التي تترتب على معرفتنا أن بارت كان يتجنب البِنى الدالَّة ويفضِّل عليها تلك التي تؤلِّف بين شذرات بطرق اعتباطية، كالقوائم الأبجدية مثلًا. إن كراهيته لما كان يسمِّيه «هيستريا» كان من شأنها أن تمنعه من الاستعانة بحبكة أو بنية ذات سمة درامية تهدد بإنتاج دلالة.

تذهب ديانا نايت، في أفضل دراسة ظهرت حول مسودات «الحياة الجديدة»، إلى أنه يتعين علينا أن نأخذ بارت بكلمته عندما يقول في محاضرته حول بروست إنه من المهم له أن يتصرف «كأنه» كان عليه أن يكتب هذه الرواية اليوتوبية، لا أن يكتبها بالفعل؛ فالتخطيط لها، ووضع الخطوط العريضة لبعض الشذرات، شيء، لكن كتابتها بالفعل

كانت ستُعَدُّ خيانةً لطابعها اليوتوبي كما لمبادئ «الزن»، التي اقترحت تكريس نفسها لها.

تلك الأسئلة التي تحيط بـ «الحياة الجديدة» وعزْم بارت على بدء حياة جديدة مثيرة للاهتمام بصورة استثنائية، خصوصًا بالنسبة إلى المهتمين بعمل بارت، وبالإمكان المجادلة في أن البحث عن المحايد هو أكثر الخيوط الموحِّدة في مسيرة بارت الخصبة. ويذهب برنار كومينت في «رولان بارت: نحو المحايد» إلى أن «المحايد» «محاولة للهروب من مقتضيات وقيود العقل، أو الخطاب»؛ «ومن شأن إدانة ممارسة ما أو إضفاء الطابع النسبي عليها أن يعمل على تأسيس أو تناول حالة «المحايد»، المفهومة باعتبارها نظامًا للمعنى مختلفًا على نحو جذري.»[12] ورغم أنه بالإمكان تتبُّع هذا النزوع المضمر في أعمال بارت، فإنه نزوع تسهل السخرية منه باعتباره هروبًا من الواقع، كما يفعل فيليب ليجين، وهو خبير في السيَر الذاتية، في فصل من كتاب «أنا أيضًا» يتضمن محاكاةً ساخرة لكتاب «بارت بقلم بارت»، وهاكم شذرة من سلسلة شذرات مرتبة أبجديًّا بعنوان «متنافر»، يصف فيها نفسه باستخدام ضمير الغائب كما في «بارت بقلم بارت»:

> لقد بدأ بهجاء منطق «لا هذا ولا ذاك» (كتاب «أسطوريات») لينتهي به المطاف بالاستغراق في حلم يقظة يوتوبي عن «المحايد» (وهو نوع مضاعف من منطق «لا هذا ولا ذاك»).
>
> لقد فصل في كتبه المبكرة اللغةَ عن الواقع ليسلبها براءتها، والآن فإن العملية ذاتها تَسمَح له بأن يَستَعِيد للغة براءتها ويحصِّنها ضدَّ النقد. وتحت اسم المتخيَّل أو الروائي، يحتضن بحب ما كان قد سخر منه تحت اسم الأسطورة أو الأيديولوجيا، تناقض؟ تراجع؟ هذا هو ما سارع الرأي السائد في الغرب بالخلوص إليه، إنه بالأحرى، انجراف ينطلق من موقف ملتبس ... إنه ليس مرتدًّا؛ فالأسطورة هي متخيَّل «الآخر» (نسق من الصور لا يشارك فيه المرء بشكل كامل)، والمتخيَّل هو أسطورة سعيدة؛ فباسم «تطهير» نفسه، ظل لبعض الوقت يتقدَّم، خطوة بخطوة، مجتازًا حماقته، متقصِّيًا إياها، متلذِّذًا بها، محاولًا أن «يقولها»؛ وصنع منها كتابًا.[13]

كما يكتب ليجين أيضًا: «البرجوازي الذي حقق النجاح لم يَعُدْ يؤمن بالصراع الطبقي؛ إنه مغرم بالمحايد.»[14]

إن السخرية من مفهوم «المحايد» باعتباره الكلمة النهائية في مسيرة بارت يذكرنا بأنه لا ينبغي فصله عن الجهد النقدي الذي ألهمه؛ كي نتجنب الوقوع في الرضا عن الذات الذي سخر منه ليجين. وقد يكون من الأفضل أن نحذو حذو ديانا نايت بدلًا من برنار كومينت (رغم تشابه منظوريهما)، وأن نعتبر اليوتوبي، وليس السعي وراء «المحايد»، هو الخيط الموحِّد في مسيرة بارت؛ فدائمًا ما تعمل النظرية والنقد من خلال الصورة المضمرة ليوتوبيا عاطفية أو اجتماعية، تبدو الحقائق والخطابات، بالمقارنة معها، كأنما يعتريها النقص.[15] والخطأ يكمن في تصور اليوتوبيا باعتبارها شيئًا يمكن بلوغه.

ومن الممكن تلخيص التغير الذي حدث خلال السنوات العشرين التي أعقبت وفاة بارت في خمس نقاط:

أولًا: حدث تغير هائل في أهمية بارت؛ ففي عام ١٩٧٩، قبل عام من رحيله، أطلق عليه واين بوث: «الرجل الذي لعله يتمتع بالتأثير الأقوى على النقد الأمريكي في يومنا هذا.» أعتقد أن هذا القول لم يُقصد به الإشادة ببارت بقدر ما قُصد به الشكوى من الإغواءات الشريرة التي كان يُعتقد أن النقد الأمريكي ينصاع لها، لكنه يظل، رغم ذلك، تصريحًا يَبْهَتك عندما تقرؤه في ٢٠٠١، ويذكرك بالأهمية التي كان يتمتع بها بارت في السبعينيات. من الصعب وصف تلك الأهمية، وهذا في حد ذاته أمر مثير للاهتمام؛ فهي يقينًا لم تكن أهميةَ مَن يسمِّيهم فوكو، مؤسسي «الخطابية»، مثل فرويد أو ماركس، حيث تتخذ المحاولات لتطوير الفكر شكل تعليقات أو تأويلات للنصوص الأصلية. ولم تكن كذلك أهميةَ مؤسس مدرسة فكرية، قام ببناء إطار نظريٍّ يعمل في داخله عدد كبير من الناس (لم يكن ثمة «بارتيون» في بريطانيا أو أمريكا مثلما كان هناك لاكانيون أو ألتوسيريون، رغم أن هناك كثيرين، وأنا من بينهم، تأثَّروا به إلى حدٍّ كبير). كذلك لم تكن أهميته أهمية مكتشِف، ارتبط اسمه بفكرة هامة، مثلما يكثر الاستشهاد ببندنكت أندرسون كونه أوضح لنا أن الأمم والجماعات الكبيرة هي «جماعات مُتخيَّلة». إن العلامة المميِّزة للأهمية الخاصة التي تَمتَّع بها بارت تتمثل في إمكان استخدام سلطته كنقطة انطلاق لا تحتاج إلى تبرير، فمثلًا عبارة: «يشير رولان بارت إلى أن ...» كانت طريقة جيدة لبدء مقال عن أي موضوع تقريبًا؛ وتتمثل أهميته تحديدًا في حقيقة أن لا أحد سوف يردُّ قائلًا: «وماذا إذن؟»

هذا نوع من السلطة اكتسبه والتر بنيامين في مجال الدراسات الأدبية (مع الفارق أن بنيامين لديه مجموعة من المؤلفات يكرس الناس جهودهم لشرحها)، تلك السلطة

التي تتمتع بها نقطة مرجعية لا خلاف عليها، كما يمكن أن نسمِّيها، تجعل من أحدهم مفكِّرًا كبيرًا ورمزًا ثقافيًّا، بيدَ أن بارت فقد إلى حدٍّ بعيد هذا النوع الغريب من السلطة؛ فهو لم يَعُد شخصًا لا تحتاج إلا أن تستشهد به لكي تدفع الأمور في الاتجاه الذي تريده، واليوم، ينبغي أن تذكر الأسباب التي تدعو إلى قراءاته أو الاستشهاد به.

ثانيًا: في العصر الذهبي لِمَا كان يُعرَف اختصارًا بـ «النظرية»، كان من السهل أن ننظر إلى بارت باعتباره منظِّرًا في المقام الأول، لكن اليوم؛ حيث «النظرية الرفيعة» لم تَعُد جديدة، ولم تَعُد تثير الخوف أو الإعجاب، فمن السهل أن يكتسب بارت أهميةً باعتباره شخصًا قاوم النظرية — خصوصًا نظرياته الخاصة — وسعى لمراوغتها أو لتجاوزها، وسوف أعود إلى هذه النقطة بعد قليل.

ثالثًا: ثمة احتمال أقل اليوم أن يحتفي معجبو بارت بالتململ أو التغيير باعتباره الملمح الثابت لأعماله؛ إذ ظهرت ثوابت أخرى، سواء أكانت النزعة اليوتوبية (نايت)، أم البحث عن «المحايد» (كومينت)، أو السعي لإضفاء الطابع الأدبي على المعرفة (فيليب روجر)، لكن هل تستطيع تلك الثوابت الإمساك بأكثر الجوانب إثارة للاهتمام في أعمال بارت؟

رابعًا: يمكن النظر الآن إلى اهتمام بارت بكتابة الجسد باعتباره ينتمي، كما يقول دي إيه ميلر، إلى «المشروع الثقافي للمثلِيِّين جنسيًّا من الذكور المتمثِّل في ابتعاث الجسد، الذي يضيف إليه (أو يبرز من خلاله) بعض الفروق الدقيقة القيمة»، لا سيما الاستعداد «لتصور الجسد في أشد حالاته خِزْيًا، مُفرَّغًا من كل ما يمكن أن نسمِّيَه «كمالًا».»[16] ولا تزال عملية الربط بين بارت وبين الجمالية المثلية بالكاد في بدايتها.

وأخيرًا: ولعل تلك هي النقطة الأهم، فإن بارت الذي كان ذات يوم شخصية ثورية، وتهديدًا لِقِيَم الثقافة الفرنسية، أصبح أيقونة للعديد من القِيَم التي مثَّل ذات يوم التهديد الأكبر لها؛ ففي يونيو عام ٢٠٠٠، نشرت مجلة «تيليراما» (وهي مجلة تقع في منتصف المسافة بين «دليل برامج التلفاز» وملحق الكتب في «نيويورك تايمز») مقالًا بعنوان «إمبراطور العلامات» استحضرت فيه ذكراه بهذا العنوان: «هذا الكاتب العاشق للغة، المتعبِّد في محراب الكلمة، استخدم علم الاجتماع والتحليل النفسي لكن، قبل كل شيء، استخدم رهافة استثنائية، كي يُلقِي الضوء على الأدب الفرنسي.»[17] لا أثر هنا لنصير الطليعة، أو ناقد الأساطير البرجوازية، أو بعبع السوربون، الأفَّاك الذي أعلن موت المؤلف. كما أغفلت هذه المقالة أيضًا بارت السيميوطيقي، الذي تم الاستعاضة عنه بعالِم

الاجتماع؛ وهذا ليس مجرد سهو، كما يمكننا أن نرى ذلك لاحقًا عندما تشير المقالة إلى السيميوطيقا باعتبارها شيئًا هجره. فبارت «غارق حتى أذنيه في عشق لغتنا، مهووس بجوانبها الأكثر رهافة»، وهو شيء يَحظَى ببالغ الاحترام في فرنسا، لكنه هزلي بعض الشيء، وليس شائنًا أو خطيرًا بكل تأكيد.

لقد أصبح بارت أيقونة ثقافية ساهم وصوله إلى عشق اللغة الفرنسية ورهافتها — بعد اجتيازه محطات أخرى يُفترض أنها ثورية — في رفع قيمته باعتباره تأكيدًا على أن الثقافة تكمن أساسًا في العلاقة بين الذات الفردية والإرث المتمثل على الوجه الأكمل في اللغة الأم، «بعد أن تخلى عن الأوهام العلمية للبنيوي المتشدد، وتخلص من شعارات النضالات الثقافية والسياسية، بدأ بارت السيميوطيقي حياة جديدة من الكتابة، ومن الآن فصاعدًا، سيترك بارت الفرصة لرولان لكي يتكلم، جالبًا إلى المقدمة الذات الراغبة، الذات المتفردة، عاشق اللغة والأسلوب الذي لا يخجل من عشقه.»

وأنا أستشهد بهذا المقتطف ليس لأنه مبتذل؛ وإنما لأنه — في آنٍ واحد — نموذجي ويجد تبريرًا له في المسار الذي سلكتْه كتابات بارت، فكما رأينا، تنتقد بشدة كتاباته الأخيرة «حلمه البهيج بالعلموية»، واللغة العليا الخاصة بالتعارضات الثنائية التي لعبت أدوارًا حاسِمة في تحليلاته المبكِّرة حتى عندما كان يَضَعها موضع السؤال — «الإحالة» في مقابل «التضمين»، والاستعارة في مقابل الكناية، القرائي في مقابل الكتابي — صارت موضوعًا للسخرية في «بارت بقلم بارت» باعتبارها «تزييفات»، أو «هيئات إنتاج»، أو «مشغلات نصية» مسروقة من خطابات أخرى وتُستخدم كجزء من «آلة الكتابة»، «لتجعل النص يسير قُدمًا»، «وهكذا يتقدم العمل عبر افتتانات مفاهيمية، وحماسات متتالية، وهذيانات سريعة الزوال.»

قد نقع فريسة إغراء تقمص هيئة العليم هذه، والاحتفاء بتفوق الرؤية الثاقبة للكاتب بدلًا من أوهام المنظِّر المنتظر. إنها هيئة شديدة الإغراء، خاصةً في يومنا هذا، بعد أفول نجم النظرية وحيث تقمُّص هيئة الناقد الفطِن لادِّعاءاتها يجعل المرء على ما يبدو أقرب إلى النجاح، لكن تحديدًا بسبب الإغراء الذي تنطوي عليه هذه الرؤية، يتعين على القارئ البصير أن يُمعِنَ التفكير في تضميناتها، وقد يأخذ هذا اتجاهَيْن محتملين. فأولًا: بإمكاننا أن نسأل، كما فعلتُ أنا آنفًا، إن كان قيام بارت بتبديد الأوهام في أعماله المبكِّرة ليس إلا تنصيبًا لأوهام جديدة؛ أي مراوغة أنيقة. وبالنظر إلى صعوبة تقييم المرء لمفاهيمه السابقة، كم هو مغرٍ أن يُعلِن أنها كانت محض افتتانات أو تجليات لرغبة



شكل ١١-٣: صورة من كتاب «رولان بارت» للوي جان كالفيه.

مضمرة في الكتابة يمكن أن تربطه بمؤلفين آخرين، لا وجود هنا لنظرية، لا شيء سوى الكتابة! إن من شأن سخرية بارت من مفاهيمه السابقة أن تعمل، تحديدًا، على خلق أسطورة بارتية، أسطورة الكاتب، والمؤلف.

لا يعني هذا أن بارت ليس كاتبًا؛ فهو كاتب متميز على نحو استثنائي، كاتب أنيق، متفرد، وجسور. لكن تمامًا مثلما ذهب هو إلى أن النبيذ جيد من الناحية الموضوعية لكن خيرية النبيذ أسطورة، فبإمكاننا أن نذهب نحن أيضًا إلى أنه بينما بارت كاتب عظيم من الوجهة الموضوعية، فإن بارت الكاتب أسطورة؛ محض بناء أيديولوجي يتمثل تأثيره، على وجه الدقة، في إثنائنا عن تناول كتاباته ووضعها موضع الاختبار، واستخدامها لنرى ما يمكن أن تفعله بالنسبة إلى الممارسات والموضوعات الثقافية التي نهتم بتحليلها. لقد أراد بارت أن يكتب كما أعلن، لا أن يكتب «عن موضوع معين»، بيد أنه لا يمكن فصل عظمة وأهمية كتابته عن مزاعمها بشأن الموضوعات الثقافية التي يتناولها، وينطبق هذا على مقالته المتأخِّرة الرائعة عن بروست، التي أعلن فيها تحوُّلَه من الكتابة عن موضوعات معينة إلى الكتابة فحسب، بالقدر نفسه الذي ينطبق به على أعماله المبكِّرة (التي كثيرًا ما تبنى فيها أيضًا فكرة الإنتاج).

إن الحطَّ من شأن المفاهيم أو التنظيرات السابقة والاحتفاء ببارت ككاتب هما إذن وجهان لعملة واحدة، ومن المهم أن نتقصَّى تداعياتهما على مكانة بارت في الوقت الراهن؛ لماذا ينبغي أن نقرأه؟ هل لكي نعمِّق شكوكنا في أن الخطاب النظري ليس سوى صورة ملتبسة من صور تضخم الذات؟ في هذه الحالة، فإن قيمة بارت ستكون مشروطة بوجود حضور مؤثر للنظرية، وهو أمر على المرء أن يتعلم مقاومتَه، وهو بالكاد حالنا اليوم، وعلى العكس، فإن أعمال بارت أكثر فائدة في تحفيزنا على المغامرات الفكرية وتشجيعنا على التفكير خارج نطاق الآراء السائدة.

وسوف أذهب إلى أن قيمة بارت، لا بل عبقريته، لا تكمن في البصيرة الثاقبة أو النزعة العاطفية التي وَسَمَتْ أعماله المتأخرة، وإنما في أعماله المبكرة، التي قام فيها باستكشاف احتمالات عدد من العلوم، ففي «مقالات نقدية» يسمي الكاتب «مجرِّبًا عامًّا»، يقوم بتجريب الأفكار على الملأ، أمام الجمهور، ويعود للفكرة نفسها في «بارت بقلم بارت»؛ فهو (بارت) «يستحضر أفكارًا؛ وتُجرَّب الحداثة (كما يقوم أحدهم بتجربة كل المفاتيح في مذياع لا يعرف طريقة تشغيله).»

إحدى السمات الجوهرية لعبقرية بارت هي اكتشافه الوظيفة الإرشادية للنزعة المنهجية والحاجة إلى الوضوح. وتحديدًا عندما كان يسعى لصياغة نظرية أو تحليل منهجي لشيءٍ ما، فإنه كان يتجه، بفعل هذا الإجراء، إلى تناول مشكلات وموضوعات وعناصر في الخطاب يتم إغفالها عادةً. إن النموذج السيميوطيقي، الذي يقضي بأنه

حيثما يوجد المعنى يكُن هناك نسق، وأنه ينبغي تحديد المستويات المختلفة للدلالة والدوال والمدلولات لكل مستوًى من مستويات الدلالة، يتطلب أن نفكر، على سبيل المثال، في وظيفة كل عنصر من عناصر عناوين صور الموضة والطريقة التي تنعكس بها الطبقة الاجتماعية في الملاحظات حول الطقس، وفي حالة الأدب، فإن المنهج المتدرج الذي استخدمه في «ص/ز» أجبره على تقصي الطريقة التي يتم بها التقاط أتفه التفاصيل في الظاهر وأكثرها دلالةً على حدٍّ سواء، وتمثيلها، وتنظيمها، وفقًا لأي مناهج أو شفرات.

إن المنهجية، أولًا وقبل كل شيء، أداة تغريب؛ حيث يتعين عليك النظر إلى الأشياء في مقالات جديدة، وبطرق جديدة والإتيان بجديد تقوله، وهكذا، سواء أَخْرَج لنا نظرية أصيلة واضحة المعالم أم لا، فإن النزوع المنهجي له أهمية حاسمة بالنسبة إلى بارت، وعندما ينقلب عليه، فإنه يخاطر بالسقوط في الأشكال البرجوازية والعاطفية للأسطرة التي قام بتحليل آلياتها في السابق.

وثمة مثال على المزايا التي توفِّرها المنهجية، هو ذلك الخط البسيط والسهل في التقصِّي (الذي أصبَحَ الآنَ مَلْمَحًا ثابتًا في نظام التعليم الفرنسي) الذي أسماه بارت «وقع الواقع»، فهو يبدأ من بارومتر معلق على الحائط في منزل أوبيان في رواية «قلب بسيط» لفلوبير: «تحت بارومتر، ثمة بيانو فوقه كومة هرمية الشكل من الصناديق وعلب الكارتون.» ماذا عن البارومتر؟ يسأل بارت، «إذا كان التحليل يسعى إلى أن يكون شاملًا (وما قيمة أي منهج لا يسعى إلى استجلاء موضوعه بكليته؛ أي، في هذه الحالة، سطح النسيج السردي بأسره؟) ... فإنه سيصطدم لا محالة بتدوينات لا تبررها أي وظيفة (ولا حتى أقلها مباشرة) ...» («هسهسة اللغة»). فهي تتضمن نوعًا من الإفراط المبتذل، «ترفًا» سرديًّا. ويثور هنا، كما يكتب بارت، سؤال على أكبر قدر من الأهمية بالنسبة إلى التحليل البنيوي للسرد: «هل كل شيء في السرد له أهمية، وإن كانت الإجابة: لا — إن كانت ثمة مساحات لا أهمية لها تستقر في الوحدات السردية — فما هي، في نهاية المطاف، إن جاز القول، أهمية ما لا أهمية له؟» تفاصيل لا تسهم في تطوير الحبكة، أو التشويق، أو الشخصيات، أو المناخ، أو المعنى الرمزي، ومع ذلك تمتلك وظيفة دلالية، كما يستخلص، بفعل افتقارها للمعنى تحديدًا، تقول «نحن الواقع»؛ ذلك لأن الأيديولوجية الغربية تُقِيم تعارضًا بين المعنى والواقع، «تعارضًا أسطوريًّا هائلًا بين الواقعي وما هو قابل للفهم.» «إن بقايا التحليل الوظيفي التي لا تَقبَل الاختزال تشترك جميعها في هذا؛ فهي تشير إلى ما يسمَّى عادةً «الواقع العيني».» وتلك الوظيفة ذات الأهمية البالغة في

الأنساق السيميوطيقية لم يتم التنظير لها، أو تصورها باعتبارها وظيفة تتعلق بالمعنى الضمني، لكنها ذات أهمية حاسمة بالنسبة إلى الأعمال التي تنتمي للتراثين الواقعي والطليعي، كما نظَّر لها بارت في أعمال روب جرييه على وجه الخصوص؛ حيث الوصف «يطهِّر» المعنى (من خلال الإفراط في التفاصيل والموضوعية) ويبطل سحر السرد.

إن الالتزام السيميوطيقي هو ما يمكِّن بارت من إبراز الصراع الدائم بين المعنى وتفريغه في الأدب، والموضة، وغيرهما من أنساق الدلالة، حيث من السهل للغاية على ناقد إنساني أن يفترض وجود معنًى كافٍ دون أن يشغل باله بملايين العلامات التي تشير نحو المعنى بينما تفشل في توصيل ما نتوقعه منها.

إن وظيفة الأدب، كما يقول بارت في تصدير «مقالات نقدية»، ليست كما يعتقد كثيرون «التعبير عما لا يمكن التعبير عنه» — فهذا من شأنه أن يكون أدبًا للروح — بل في «نزع التعبير عما يمكن التعبير عنه»، في أشكلة المعاني التي تُضْفِيها شفراتنا الثقافية على الأشياء؛ ومن ثَم محو العالم كما خطته الممارسات الخطابية السابقة؛ ومن ثَم هناك صلة بين أهداف نصير الطليعة، والتحول الثقافي، وبين حلم العلموية المبهج الذي قاد بارت الشاب إلى تجريب سيميوطيقا منهجية وتركيز اهتمامه على كل ما نعتبره بديهيًّا أو نعامله كشيء لا أهمية له. سيكون من المحزن لو أن بارت هذا فُقد إلى الأبد في صورة «العاشق الجسور للغة والأسلوب» التي يروجها معجبوه المعاصرون، الذين يريدون نسيان المنظِّر لصالح الكاتب. بالإمكان القول، بدلًا من ذلك، إن المنظِّر هو الكاتب الذي نأخذ أفكاره بجدية. وهذا ما يستحقه بارت بكل تأكيد.

ملاحظات ومراجع

الفصل الأول: رجل الأدوار

(1) Wayne Booth, *Critical Understanding* (University of Chicago Press, 1979), p. 69.

(2) John Sturrock, 'Roland Barthes', in *Structuralism and Since* (Oxford University Press, 1979), p. 52.

الفصل الثاني: المؤرخ الأدبي

(1) Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Gallimard, 1948), pp. 334, 345, 341; *What is Literature?* (Methuen, 1970), pp. 206, 212-13, 210.

(2) In *Essais critiques* Barthes replaces Sartre's distinction between poet and prose writer by a distinction between *écrivain* and *écrivant*. The *écrivain* is engaged in an exploration of language, while the *écrivant* uses it to write up or write out his message. For Barthes, all interesting writers are *écrivains*.

(3) In a 1971 interview ('Réponses', pp. 92-3) Barthes says he was attempting in *Le Degré zéro* to 'Marxianize the Sartrean commitment'. Unfortunately, one cannot wholly trust his recollections here, since he also

claims that in 1953 he had never heard of Maurice Blanchot, who in fact appears prominently in *Le Degré zéro*: a statement of his on Kafka is quoted and his work on Mallarmé is cited as the source of Barthes's own views.

الفصل الثالث: عالِم الأساطير

(1) Barthes, 'Maîtres et esclaves', *Lettres nouvelles* (March 1953), p. 108.

الفصل الرابع: الناقد

(1) Barthes speaks of his love for 'scription', the act of writing: 'Writing is the hand and thus the body: its impulses, controlling mechanisms, rhythms, weighings, slidings, complications, evasions—in short, not the *soul* but the subject ballasted by its desire and its unconscious' (*Le Grain de la voix,* p. 184/193). He also says that in writers of earlier periods there is 'a chance of avantgarde' 'whenever it's the body that writes and not ideology' (p. 182/191). For further discussion, see Chapter 8.

(2) See *Le Plaisir du texte*, which explains that the reader accedes to *jouissance* (the pleasure offered by the radical text) through the *cohabitation* of languages working side by side (p. 10/4). Barthes notes that he had already discovered this cohabitation in Sade: 'antipathetic codes (the noble and the trivial, for example) come into contact, pompous and ridiculous neologisms are created; pornographic messages are embodied in sentences so pure that they might be used as grammatical models' (p. 14/6). Barthes's reading, adding its own language, accentuates these effects of collision.

الفصل الخامس: الجدلي

(1) Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* (Pauvert, 1965), p. 69; *New Criticism or New Fraud?,* tr. Frank Towne (Washington State University Press, 1969), p. 21.

(2) Édouard Guitton, 'M. Barthes et la critique universitaire', *Le Monde,* 28 March 1964, p. 9.

الفصل السادس: السيميوطيقي

(1) For discussion of Saussure's theory of language and his proposals for semiology, see my *Saussure* (Fontana, 1976); revised edition: *Ferdinand de Saussure* (Cornell University Press, 1986).

(2) See my *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Cornell University Press, 1975), pp. 34–8.

الفصل السابع: البنيوي

(1) For general discussion of the use of linguistics in structuralist literary studies, see my *Structuralist Poetics*, part 1. For Barthes's use of Benveniste's distinction, see pp. 197–200.

(2) Barthes, 'Par où commencer?', in *Le Degré zéro, suivi de Nouveaux essais critiques, p. 155/New Critical Essays*, p. 89. This essay is Barthes's nearest approximation to instructions for undertaking a structural analysis.

(3) See Barthes's 'Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe', in *L'Aventure sémiologique*.

(4) In a brilliant discussion contrasting Barthes's 'anti-constructionist' approach to *Sarrasine* with a 'deconstructionist' reading, Barbara Johnson argues that his refusal to reorder or reconstruct the text

leads him to miss ways in which the work undermines the presuppositions of the readerly mode to which it supposedly belongs. See her essay 'The Critical Difference: BartheS/BalZac', in *The Critical Difference* (Johns Hopkins Press, 1981).

(5) See Barthes's 'L'Effet de réel,' *Le Bruissement de la langue,* pp. 185–6/146–7.

(6) For an explanation of deconstruction, see my *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Cornell University Press, 1982).

الفصل الثامن: المُتعِيُّ

(1) Preface to Chateaubriand's *Vie de Rancé*, in *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, p. 106/New Critical Essays*, p. 41.

(2) Michel-Antoine Burnier and Patrick Rambaud, *Le Roland-Barthes sans peine* (Ballard, 1978), p. 41.

الفصل التاسع: الكاتب

(1) 'To Write: an Intransitive Verb', *Le Bruissement de la langue,* pp. 21–31/11–21.

(2) For a semiotic discussion of the sentimental, see my *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (Cornell University Press, 1974), pp. 225–8.

الفصل العاشر: الأديب

(1) Particularly interesting are 'The Wisdom of Art', introduction to *Cy Twombly, Paintings and Drawings*, 1954–1977, catalogue of an exhibition at the Whitney Museum of American Art (New York, 1979), collected

in *The Responsibility of Forms*, pp. 157–76, and 'Lecture de Brillat-Savarin', preface to a re-edition of Brillat-Savarin's *La Physiologie du goût* (Hermann, 1975), in *The Rustle of Language*, pp. 250–70.

(2) For discussion of this problem, see my *On Deconstruction* (Cornell University Press, 1982), chapter 1.

الفصل الحادي عشر: بارت بعد بارت

(1) François Wahl's preface does not appear in the English translation.

(2) See *La Règle du jeu* 5 (1991). Statements of support are published in 6 (1992). See also *L'Infini* 37 (1992).

(3) For brief summaries of three of these lecture series, see *Œuvres complètes*, vol. 3 (Seuil, 1995): 'Comment vivre ensemble', p. 744, 'Le Neutre', p. 887, 'La Préparation du roman (1): de la vie à l'œuvre', p. 1059. The topic of 'le neutre', as a goal which gives coherence to the diversity of Barthes's writing, is ably explored in Bernard Comment, *Roland Barthes: vers le neutre* (Christian Bourgois, 1991).

(4) 'Entretien', *Œuvres complètes,* vol. 3, p. 1241. For such a book, see Richard Klein, *Eat Fat* (Pantheon, 1996).

(5) 'Démystifier', La Chronique, *Œuvres complètes,* vol. 3, p. 988.

(6) 'Pause', La Chronique, *Œuvres complètes,* vol. 3, pp. 990-1.

(7) 'Vita Nova', *Œuvres complètes,* vol. 3, p. 1300, note 2.

(8) Ibid., p. 1301.

(9) Ibid., p. 1302. See also 'Osons être paresseux!' *Œuvres complètes,* vol. 3, p. 1085.

(10) Diana Knight, in the best discussion of 'Vita Nova', explains the Moroccan boy by identifying this passage in 'Incidents' and the Zen poem here quoted, from the *Zenrin Kushu*, which Barthes takes from Alan Watts's *The Way of Zen*. Eric Marty in the *Œuvres complètes* wrongly transcribes Barthes's reference to 'Moroccan boy of the Zenzin poem', and

then explains in a note that this must refer to a poem from Moroccan oral tradition. In fact, the Zen poem is also cited from Watts at the end of *A Lover's Discourse*. See Diana Knight, 'Idle Thoughts: Barthes's *Vita Nova*', *Nottingham French Studies* (spring 1997), pp. 94–5.

(11) 'Vita Nova', *Œuvres complètes,* vol. 3, p. 1306. The allusion is to La Fontaine's fable of 'The Frog who Wanted to Make Himself as Big as the Bull' (I, 3).

(12) Bernard Comment, *Roland Barthes: vers le neutre* (Christian Bourgois, 1991), pp. 14, 27.

(13) Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Seuil, 1986), p. 107. The parodic chapter 'Le Roland–Barthes sans peine' is pp. 103–16.

(14) Ibid., p. 108.

(15) Diana Knight, *Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing* (Oxford University Press, 1997).

(16) D. A. Miller, *Bringing out Roland Barthes* (University of California Press, 1992), pp. 31–2.

(17) Gilles Macassar, 'L'Empereur des signes', *Télérama* 2631 (14 June 2000), p. 62.

قراءات إضافية

(١) أعمال لرولان بارت

Here I list only books and one important interview. For bibliographies of Barthes's numerous articles, now collected in his *Œuvres complètes*, see *Communications* 36 (1982); Sanford Freedman and Carol Anne Taylor, *Roland Barthes: A Bibliographical Reader's Guide* (Garland, 1983); and Gilles Philippe, *Roland Barthes, Bibliographie des écrivains de France* (Memini, 1996). Philippe's excellent bibliography, while hard to find, is particularly thorough in describing writings about Barthes.

Barthes's *Œuvres complètes*, in three volumes, edited by Eric Marty, were published by Seuil in 1993, 1994, and 1995. All of the works listed below can be found in them, but my page references in this book are to the earlier individual volumes: the first to the French original, the second to the English translation. (I give page references to the English translations published in the United States, mostly by Hill and Wang, but many of these have also been issued in England by Jonathan Cape.) Entries marked with an asterisk are collections published after Barthes's death.

**A Barthes Reader,* ed. Susan Sontag (Hill and Wang, 1982).

L'Aventure sémiologique (Seuil, 1985). *The Semiotic Challenge,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1988).

Le Bruissement de la langue (Seuil, 1984). *The Rustle of Language,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1986).

La Chambre claire: note sur la photographie (Gallimard and Seuil, 1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1981).

Critique et vérité (Seuil, 1966). *Criticism and Truth,* tr. Katrine Kueneman (University of Minnesota Press, 1987).

Le Degré zéro de l'écriture (1953), with *Nouveaux essais critiques* (Seuil, 1972). *Writing Degree Zero,* tr. Annette Lavers and Colin Smith (Hill and Wang, 1968); *New Critical Essays,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1980).

Éléments de sémiologie (1964), in *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Éléments de sémiologie* (Seuil, 1965). *Elements of Semiology,* tr. Annette Lavers and Colin Smith (Hill and Wang, 1968).

L'Empire des signes (Skira, 1970). *Empire of Signs,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1982).

Essais critiques (Seuil, 1964). *Critical Essays,* tr. Richard Howard (Northwestern University Press, 1972).

Fragments d'un discours amoureux (Seuil, 1977). *A Lover's Discourse: Fragments,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1978).

Le Grain de la voix: Entretiens 1962–1980 (Seuil, 1981). *The Grain of the Voice: Interviews* 1962–1980, tr. Linda Coverdale (Hill and Wang, 1985).

Image, Music, Text, essays selected and tr. Stephen Heath (Hill and Wang, 1977).

Incidents (Seuil, 1987). *Incidents,* tr. Richard Howard (University of California Press, 1992).

Leçon: Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977 (Seuil, 1978). 'Inaugural Lecture', tr. Richard Howard, in *A Barthes Reader*, ed. Susan Sontag (Hill and Wang, 1982).

Michelet par lui-même (Seuil, 1954). *Michelet,* tr. Richard Howard (Blackwell, 1987).

Mythologies (1957) (Seuil, 1970). Partial translation: *Mythologies,* tr. Annette Lavers (Hill and Wang, 1973). Translation of remaining essays: *The Eiffel Tower and Other Mythologies,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1979).

Nouveaux essais critiques, published with *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil, 1972). *New Critical Essays,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1980).

**L'Obvie et l'obtus* (Seuil, 1982). *The Responsibility of Forms,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1986).

Le Plaisir du texte (Seuil, 1973). *The Pleasure of the Text,* tr. Richard Miller (Hill and Wang, 1975).

'Réponses' (interview), *Tel Quel* 47 (autumn 1971), pp. 89–107.

Roland Barthes par Roland Barthes (Seuil, 1975). *Roland Barthes by Roland Barthes,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1977).

S/Z (Seuil, 1970). *S/Z,* tr. Richard Miller (Hill and Wang, 1975).

Sade/Fourier/Loyola (Seuil, 1971). *Sade/Fourier/Loyola,* tr. Richard Miller (New York, Hill and Wang, 1976).

Sollers écrivain (Seuil, 1979). *Sollers Writer,* tr. Philip Thody (Athlone Press, 1987).

Sur Racine (Seuil, 1963). *On Racine,* tr. Richard Howard (Hill and Wang, 1964).

Système de la mode (Seuil, 1967). *The Fashion System,* tr. Matthew Ward and Richard Howard (Hill and Wang, 1983).

(٢) أعمال عن رولان بارت

There are now many books on Barthes. Those mentioned below are just a selection. Louis-Jean Calvet's *Roland Barthes* (Flammarion, 1990), translated by Sarah Wykes, *Roland Barthes, A Biography* (Indiana University Press, 1995), is a lively biography with lots of information about Barthes's friendships and opinions but which treats theories as feeble attempts to rationalize feelings.

كتب باللغة الإنجليزية

Annette Lavers' early *Roland Barthes: Structuralism and After* (Harvard University Press, 1982) can be supplemented by Michael Moriarty's *Roland Barthes* (Polity Press, 1991), a clear overview, especially helpful on Barthes's dealings with Brecht and with narrative, and Stephen Ungar's *Roland Barthes: The Professor of Desire* (University of Nebraska Press, 1983), which shrewdly charts Barthes's shifting commitments and his appeal. More specialized are Andrew Brown's *Roland Barthes: The Figures of Writing* (Oxford University Press, 1992), a study of major concerns and operations in Barthes's writing; Armine Kotin Mortimer, *The Gentlest Law: Roland Barthes's 'The Pleasure of the Text',* an exemplary, multi-dimensional reading of this book; and Diana Knight's *Barthes and Utopia: Space, Travel, Writing* (Oxford University Press, 1997), a subtle exploration of the forms of the important utopian impulse in Barthes's writing. D. A. Miller's *Bringing out Barthes* (University of California Press, 1992) obliquely but boldly evokes the gay Barthes that might have been.

كتب باللغة الفرنسية

Stephen Heath's early *Vertige du déplacement: Lecture de Barthes* (Fayard, 1974) is still smart and pertinent. Philippe Roger's *Roland Barthes:*

roman (Grasset, 1986) is a life and works particularly strong on Barthes's formative experiences. It is devoted to the proposition that from the outset Barthes sought to make knowledge literary. Vincent Jouve's *La Littérature selon Barthes* (Minuit, 1986) is an attempt at theoretical synthesis of Barthes's account of literature. Bernard Comment's excellent *Roland Barthes: vers le neutre* (Christian Bourgois, 1991) finds a coherent project in the utopian attempt to escape from constraints of critical as well as orthodox thinking.

أعمال أخرى

Prétexte: Roland Barthes (Union générale d'éditions, 1978) is the proceedings of a conference on Barthes at Cérisy, in which Barthes took an active part. *Paragraph* 11:2 (1988), *Barthes après Barthes,* ed. Cathrine Coquio and Regis Salado (Publications de l'Université de Pau, 1993), and *The Yale Journal of Criticism* (fall 2001) collect papers from other conferences on Barthes.

Numerous journals have devoted special issues to Barthes: *Tel Quel* 47 (autumn 1971), *Critique* 302 (January 1972), *Arc* 56 (1974), *Visible Language* (autumn 1977), *Studies in Twentieth-Century Literature* (spring 1981), *Poétique* 47 (September 1981), *Communications* 63 (1996), and *Nottingham French Studies* (spring 1997).

A parody of Barthes by Michel-Antoine Burnier and Patrick Rambaud, *Le Roland-Barthes sans peine* (Ballard, 1978), has rewarding moments. For further discussion of Barthes in the context of French structuralism, see Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Cornell University Press, 1975).

مصادر الصور

(1–1) Jacques Haillet/L'Express.

(1–2) Maurice Henry/DACS 2001.

(1–3) Robert David.

(2–1) Robert David.

(4–1) F. Duffort.

(4–2) André Perlstein, Camera Press.

(5–1) Carla Cerati.

(6–1) Pavlovsky/Sygma/Corbis.

(6–2) International Herald Tribune.

(7–1) Sygma/Corbis.

(7–2) Ministère de la Culture.

(8–1) F. Duffort.

(8–2) British Film Institute.

(9–1) Cartoonbank.com.

(10–1) Sygma/Corbis.

(10–2) David Boudinet/Ministère de la Culture.

(11–1) Jacques Haillet/L'Express.

(11–2) Le Monde.

(11–3) Louis Monier/Gamma/Frank Spooner Pictures.